

Anne-Katrin Sors (Hg.)

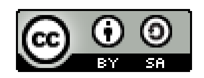
Die Englische Manier

Mezzotinto als Medium druckgrafischer Reproduktion und Innovation

Universitätsverlag Göttingen

Anne-Katrin Sors (Hg.)

Die Englische Manier



erschienen im Universitätsverlag Göttingen 2014

Die Englische Manier

Mezzotinto als Medium druckgrafischer Reproduktion und Innovation

Herausgegeben von
Anne-Katrin Sors

unter Mitarbeit von
Arwed Arnulf, Sonja Friedrichs,
Antje Habekus, Christian Scholl
und Verena Suchy



Universitätsverlag Göttingen
2014

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Anschrift der Herausgeberin
Dr. Anne-Katrin Sors
Georg-August-Universität Göttingen
Kunstgeschichtliches Seminar und
Kunstsammlung
Nikolausberger Weg 15
37073 Göttingen
Tel.: 0551 / 39-5093
Email: kunsts@gwdg.de

Satz, Layout, Bildbearbeitung: Kristina Bohle
Umschlaggestaltung: Aron Jungermann, Jutta Pabst
Titelabbildung: Valentine Green (1739–1813): His Grace The Duke of Bedford with his Brothers, 1778, nach Sir Joshua Reynolds (Kat. Nr. 88)
Foto: Kristina Bohle

http://univerlag.uni-goettingen.de
ISBN: 978-3-86395-162-7

Inhalt

Elias Christoph Heiss (1660-1731)

Bernhard Vogel (1683-1737)

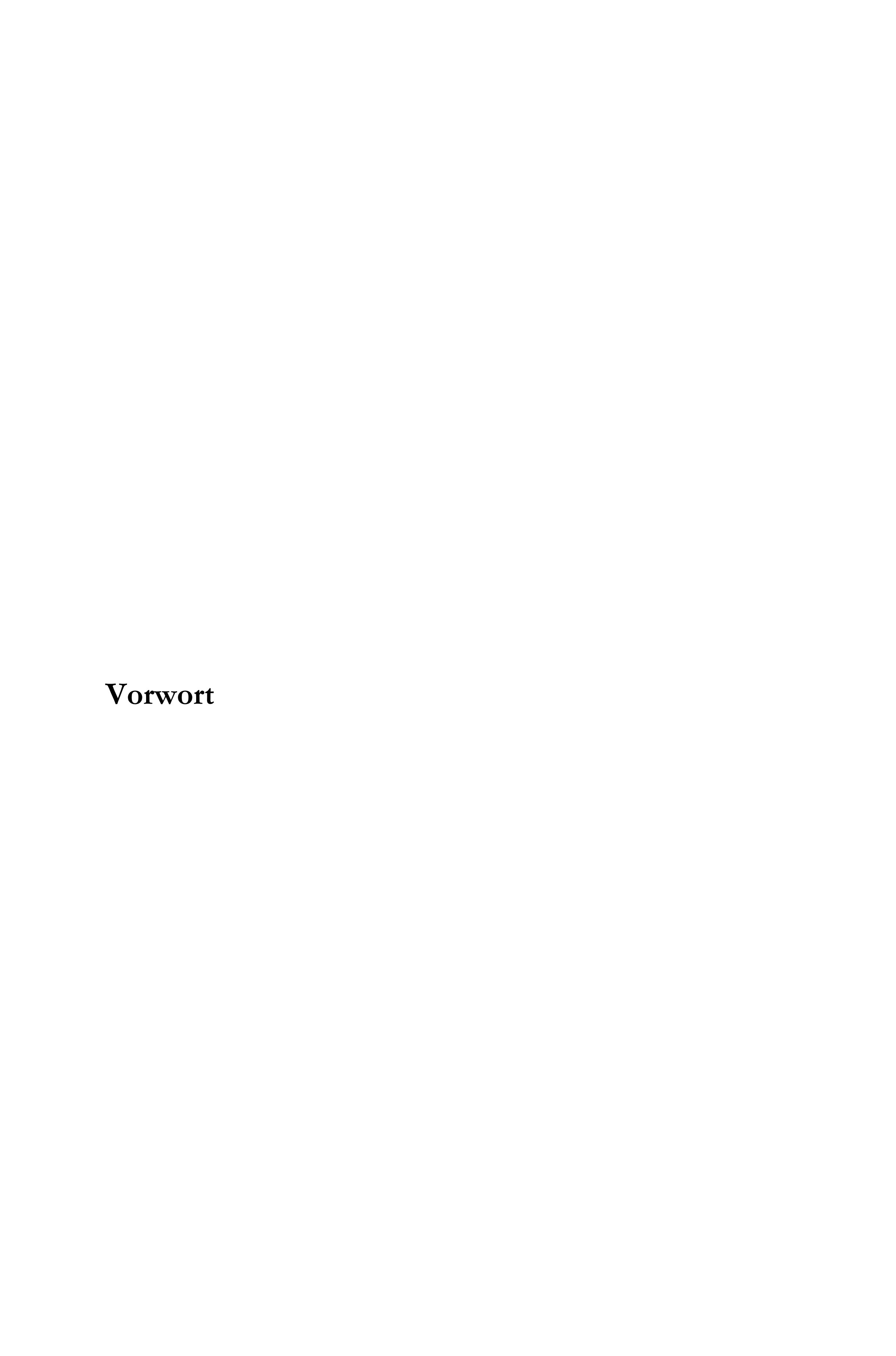
Johann Georg Seiller (1663-1740)

Johann Georg Bodenehr (1691-1730)

Johann Jacob Haid (1704-1767)

Mezzotinto im 19. und 20. Jahrhundert
Die Schabkunst zwischen Reproduktion und künstlerischem Experiment

Schabkunst in den Naturwissenschaften



Vorwort

„Nur eine zierliche Übung… keine große Kunst“ erschien noch 1675 dem Nürnberger Kunstschriftsteller Joachim von Sandrart die neue Drucktechnik, fein gerasterte, farbabsorbierende Kupferplatten in so feinen Abstufungen zu glätten – zu „schaben“ – dass man ohne Linien oder Schraffuren, allein mit Halbtönen und Graustufen Dinge in „größte[r] Natürlichkeit“ so darstellen konnte wie später erst wieder die Fotografie oder Heliogravüre. Auf der Suche nach immer neuen Mitteln und Techniken, die Welt auch im gedruckten Bild breitenwirksam verfügbar zu machen, war die 1642/43 erfundene „Schabkunst“ die anspruchsvollste Neuentwicklung unter den Bildmedien der Vormoderne, allerdings mit begrenztem Erfolg. Denn ihre Technik des Rasterdrucks bedeutete eine Herausforderung an den akademischen Kunstbegriff, dem die manuell erzeugte Linie als Essenz der künstlerischen Entwurfsarbeit galt. Schon Sandrarts Zeilen lassen – ungeachtet der Möglichkeiten, die der Maler in der neuen Technik sah – diese Vorbehalte erkennen.
Nur wenige heute noch bekannte Künstler haben sich in der Schabkunst versucht. Ihre Domäne wurde die Reproduktion von Gemälden, die schon im 18. Jahrhundert in England eine unerreichte Präzision erreichte („*English manner*“). Ihre Vertreter waren häufiger versierte Grafiker und Verleger als originäre Künstler, ihre größte Beliebtheit erreichte sie in Ländern, deren Malerei sich der akademischen Präferenz für die Linie vor der Farbe niemals vollständig ergeben hatte. Ihre größten Leistungen erreichte sie schließlich in der Reproduktion einer Gattung, in der seit jeher das Kopieren von Archetypen verbreitet war: dem gemalten Porträt in allen seinen Erscheinungsformen, die es in der gebildeten Welt des 18. Jahrhunderts mit ihren Anthologien, Enzyklopädien und Almanachen so wichtig machte, vom Gesellschaftsporträt bis zur virtuellen Porträtserie von Amtsträgern, Künstlern oder Gelehrten.
So wie die Geschichte der Schabkunst mit dem Ungenügen von Stich und Radierung begann, endete ihre Konjunktur mit dem Siegeszug der Fotografie, die viele ihrer Aufgaben und Errungenschaften übernahm. Als autonome Kunstübung hat sie anders als Holzschnitt oder Radierung die Moderne nur in bescheidenem Ausmaß überlebt. Also eine Kunstgattung, die vom technischen Fortschritt überrollt wurde, weil sie zu aufwendig und für die Auflagenzahlen des Buchmarkts nicht geeignet war, kaum mehr als 50 gute Drucke erlaubte. Oder weil sie stets mehr „Bild“ und „Abbild“ als „Kunst“ im eigentlichen Sinne gewesen war, ein Opfer des reproduktionstechnischen Verismus, der im 19. Jahrhundert fast fotografische Wirklichkeitsnähe ermöglichte und für die Wiedergabe von Kunstwerken oder naturkundliche Illustrationen geeignet war, aber sich des Verdikts von Akademikern umso sicherer sein konnte.
Die hier präsentierte Ausstellung der Göttinger Kunstsammlung zur „*Englischen Manier*“ thematisiert die mediengeschichtlich bemerkenswerte Entwicklung einer Kunsttechnik, die auf der Schnittstelle zwischen den traditionellen Bildmedien der frühneuzeitlichen Kunst und den technischen Abbildungsverfahren der Moderne steht und noch lange als Konkurrentin der Fotografie galt. Sie knüpft an die Ausstellung „*abgekupfert*“ (2013) zur Verbreitung eines visuellen Antikenwissens

durch die Reproduktionsgrafik des 16.-18. Jahrhunderts an und schließt zugleich die historische Lücke zum Gebrauch der Fotografie in der akademischen Kunstgeschichte, die in Göttingen seit ca. 1860/70 die grafische Sammlung als Lehrinstrument ablöste.

Insofern dokumentiert sie nicht nur das Sammlerinteresse des 18. Jahrhunderts an den dargestellten Kunstwerken, Personen und Themen, sondern auch dasjenige an besseren Reproduktionsmedien, mit denen über Bauwerke und antike Skulpturen hinaus auch neue Bereiche der Malerei und Porträtüberlieferung darstellbar und dem gelehrten Interesse zugänglich wurden. Es ist ein großes Glück, dass die Bestände der Kunstsammlung mit fast 100 Blättern von den Inkunabeln der Schabkunst bis zu ihren technisch hochentwickelten Spätformen ein großes Spektrum an wichtigen Vertretern, Themen und Gattungen umfassen, das die historischen Leistungen dieser oft vernachlässigten Bildgattung in einer eigenen Ausstellung darstellbar macht.

Wie immer lagen die Anfänge des Unternehmens in einer Lehrveranstaltung, in diesem Fall in einem Seminar des Wintersemesters 2013/14, in dem Anne-Katrin Sors als Initiatorin und Leiterin des Lehrprojekts mit Studierenden der Kunstgeschichte das – leider noch nicht vollständig inventarisierte – Material der Grafischen Sammlung sichtete und die Ausstellungsidee entwickelte. Für ihren engagierten Einsatz und Anteil an der Bearbeitung der Objekte und der Erstellung des Katalogs geht der Dank an Juliette Ackermann, Anton Cos, Sonja Friedrichs, Silja Gwinner, Antje Habekus, Marie-Christine von Minckwitz, Evelyn Nabialkowski, Leonie Schatter, Verena Suchy, darüber hinaus an die Kollegen Arwed Arnulf und Christian Scholl für ihre Bereitschaft, selbst einige anspruchsvollere Teile des Katalogs zu übernehmen. Weiterer Dank geht an die Teilnehmer des Aufbaupraktikums im Frühjahr 2014: Clara Blomeyer, Isabelle Demian, Rieke Dobslaw, Sonja Friedrichs, Jacqueline Hartwig, Talia Heims, Adriana Martins Mota, Evelyn Nabialkowski, Jasmin Wojcitzki und Anna Luisa Walter, die mit tatkräftiger Unterstützung der Hilfskräfte der Kunstsammlung Julia Diekmann, Antje Habekus, Isabelle Rousselet und Verena Suchy die Ausstellung aufgebaut haben.

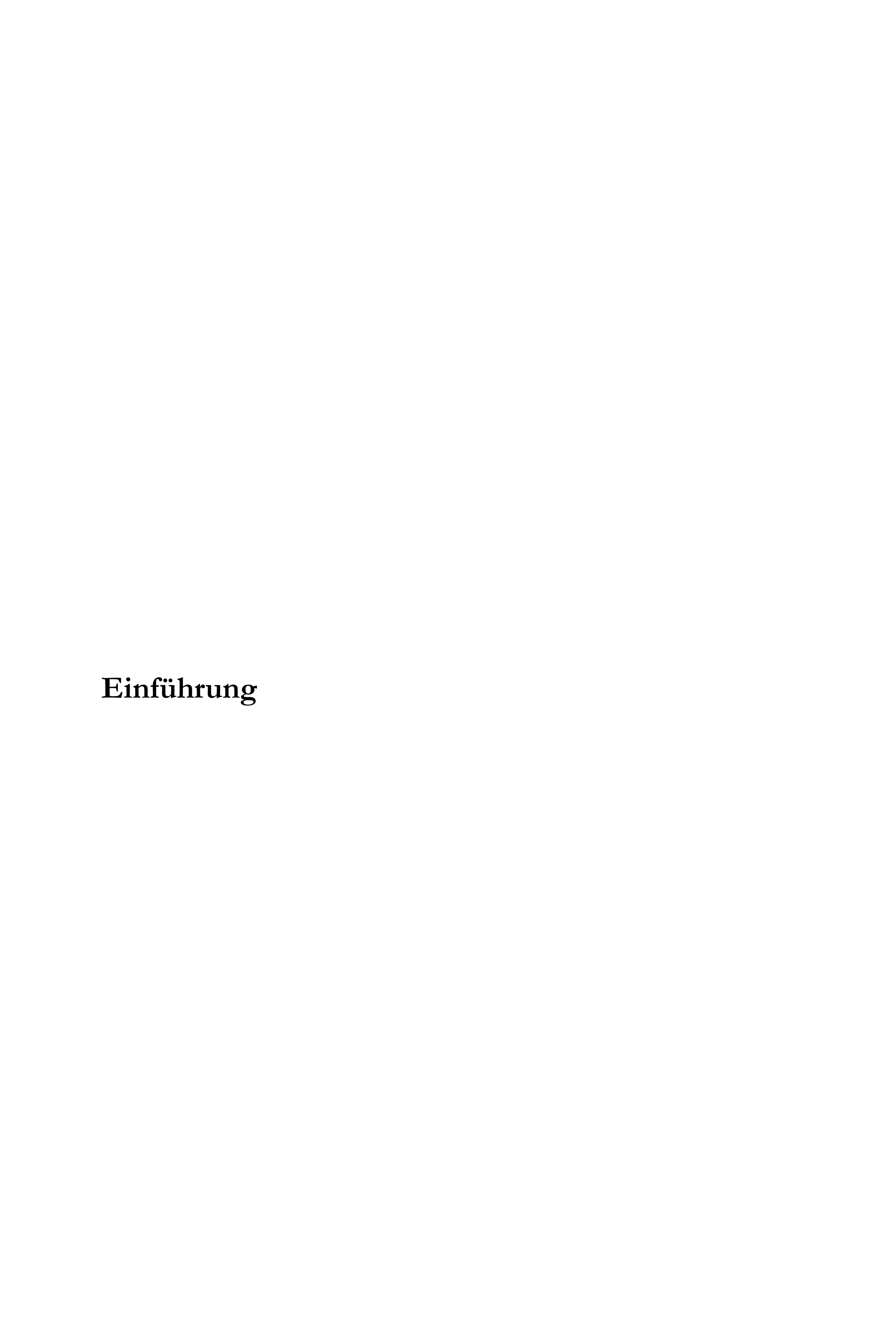
Wie wichtig gerade in der Konzeptionsphase auch die Diskussion mit Fachkollegen war, wird jeder verstehen, der Ähnliches einmal unternommen hat. Besonders gedankt sei an dieser Stelle Thomas Döring (Braunschweig), Christian Heitzmann (Wolfenbüttel), Christine Hübner, Dietrich Meyerhöfer, Michael Thimann und Carsten-Peter Warncke, sowie zahlreichen Fachkollegen aus anderen Grafiksammlungen, die auf Recherchewünsche und wissenschaftliche Hilferufe per Email in hoher Zahl reagierten und bereitwillig ihr Wissen zur Verfügung stellten.

Bei der technischen Durchführung konnten wir uns auf bewährte Mitarbeiter und Kooperationspartner verlassen. Die Fotovorlagen erstellten Kristina Bohle,
Stephan Eckardt und Martin Liebetruth, konservatorische und restauratorische Unterstützung leisteten Ingrid Rosenberg-Harbaum und Renate van Issem, Unterstützung in der Presse- und Öffentlichkeitsarbeit Katrin Pietzner und Aron Jungermann. Die Organisation der Finanzen und Abwicklung der Öffentlichkeitsar-

beit bis zur Ausstellungseröffnung übernahmen mit großer Tatkraft und Zuverlässigkeit Nadine Luneke und Ulrike Evers.
Großer Dank geht auch an Christian Fieseler und Helmut Rohlfing von der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek, Klaus Reinsch vom Institut für Astrophysik sowie Mike Reich (Geowissenschaftliches Museum), die uns wichtige Leihgaben zur Verfügung stellten, darüber hinaus an Martin Liebetruth und Helmut Rohlfing für ihre tatkräftige Hilfe bei der Suche nach verschollenen Gemälden. Für die finanzielle Unterstützung von Ausstellung und Katalogpublikation danken wir dem Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Göttingen, dem Universitätsbund Göttingen e.V. sowie dem Freundeskreis Kunstsammlung der Universität Göttingen e.V.
Dass am Ende – in erstaunlich kurzer Zeit – ein respektabler Katalog vorgelegt werden kann, der in mustergültiger Form die Aufarbeitung geschlossener Bestände mit der didaktischen Heranführung von Studierenden an das wissenschaftliche Publizieren verbindet, ist zuerst das Verdienst unserer Kustodin Anne-Katrin Sors, die mit unermüdlichem Einsatz viele Sonderschichten geleistet hat. Gedankt sei darüber hinaus für ihre redaktionelle Mitarbeit und ihren Anteil am fristgerechten Gelingen des Unternehmens Arwed Arnulf, Christian Scholl sowie Sonja Friedrichs, Antje Habekus und Verena Suchy. Die Arbeiten für Satz und Layout übernahm mit bewährter Zuverlässigkeit Kristina Bohle, seitens des Universitätsverlags war Jutta Pabst eine hilfreiche und zuverlässige Ansprechpartnerin.
Dass die Ausstellung zur „*Englischen Manier*“ vom 27. April 2014 bis 1. März 2015 in den Ausstellungsräumen unserer Kunstsammlung im Auditorium zu sehen ist und damit im 300. Jahr der Hannoversch-Englischen Personalunion, ist nicht ganz ein Zufall. Wie die Gründungsgeschichte der Göttinger Universität ist auch die Geschichte unserer Kunstsammlung nicht zu trennen von der politischen Rahmensituation dieser Jahrzehnte, die in der Sammlung Spuren hinterlassen haben. Eine davon ist die Serie von Göttinger Professorenporträts, die als Teil eines größeren grafischen „Bildersaals“ von Gelehrten ebenso wichtige Bilddokumente für die Frühgeschichte unserer Universität wie für neue Formen und Dimensionen der Repräsentation von Wissenschaft sind.
Möge der Besucher die zahlreich ausgestellten Schabkunstbildnisse von Notabeln, Malern, Musikern und Professoren also nicht nur als Kunstwerke oder biografische Dokumente bewundern. Sie sind auch wichtige Zeugnisse einer sich wandelnden universitären Wissenschaftskultur und ihrer Bestrebungen im 18. Jahrhundert, neben der Schrift das Bildnis als Medium der akademischen Reputationsbildung intensiver und bewusster als bisher einzusetzen.

Manfred Luchterhandt





Einführung

Die Englische Manier

Technik - Geschichte - Provenienzen

Die „*Englische Manier*“ ist ein Tiefdruckverfahren, das sich auch Schwarze Kunst, Mezzotinto oder Schabkunst nennt. Sie basiert nicht auf dem Prinzip der Linie – wie Kupferstich und Radierung –, ihr Reiz liegt in der samtigen Abtönung der Flächen von tiefem Schwarz bis hin zu hellem Weiß. War es zuvor nur durch Kreuzschraffuren der Linien möglich, Schattierungen auszuführen, ermöglichte die neue Technik, tongestufte Flächen zu drucken: Aus der mechanisch mit einem Wiegemesser aufgerauten Platte können durch dosiertes Polieren Graustufen geschaffen werden. Die Druckgrafik war das ideale Medium reproduktiver Verbreitung von Kunst und die neue Möglichkeit des Druckens von abgetönten Flächen war besonders reizvoll für die Reproduktion von Gemälden, insbesondere Porträts, später auch gern genutzt für die Wiedergabe großformatiger Gemälde wie auch astronomischer Beobachtungen und naturkundlicher Funde. Anhand des erstaunlich breitgefächerten Spektrums der Schabkunstblätter der Universitätskunstsammlung lässt sich in Katalog und Ausstellung die Geschichte dieser Technik und ihrer Verwendung von den Anfängen im 17. Jahrhundert über künstlerische Höhepunkte im englischen 18. Jahrhundert und naturwissenschaftliche Verwendung bis hin zu künstlerischen Experimenten im 20. Jahrhundert darstellen.

Technik

Die Schabkunst ist eine wenig bekannte Drucktechnik, so dass sie der Erklärung bedarf.[1] 1821 erscheint Adam von Bartschs „*Anleitung zur Kupferstichkunde*“ in Wien, in der er die verschiedenen Drucktechniken erläutert. Seine hier abgedruckte Beschreibung der Schabkunst in den Kapiteln 67-83 führt den geneigten Leser sowohl an technische Umsetzung als auch an Wirkung und Variationen heran:

67. Die Behandlung der sechsten Stichgattung, welche die Schabkunst genannt wird, ist von den vorhergehenden sehr unterschieden. Nachdem die Kupferplatte auf die gewöhnliche Art geschliffen und polirt worden, wird sie mittelst des Granirstahls überarbeitet. Der Granirstahl ist ein Instrument, welches die Form eines Stemmeisens, aber statt der Schneide, dicht neben einander stehende Zähne, nach Art eines engen Kammes hat. Die Franzosen nennen dieses Eisen Berceau, die Wiege, ohne Zweifel wegen der Bewegung, die es in Wirkung setzt, und die dem Schaukeln einer Wiege ähnlich ist. Der Anschliff des Granirstahls hat einen Perimeter, welcher aus dem Centrum von sechs Zoll gezogen ist. Eine zu große Rundung würde das Kupfer aushöhlen, eine mindere es nicht genug angreifen. Mit diesem Eisen, welches senkrecht angesetzt wird, übergeht man die Platte in allen Richtungen: nach der Länge, nach der Breite, und nach den Diagonalen. Da aber die Platte in jeder dieser Richtungen ungefähr zwanzigmal muss übergangen werden, welches bei der ganzen Oberfläche achtzig Gänge ausmacht, so nimmt die Granirung sehr viele

Zeit hinweg; um eine Platte von zwei Schuh in der Länge und anderthalb Schuh in der Breite zu graniren, werden öfters drei Wochen erfordert, ist sie grösser, auch ein Monat und wohl noch längere Zeit. Eine auf diese Art granirte Platte gibt einen durchaus pechschwarzen Abdruck.

68. Die Granirung ist verschieden; es gibt eine gröbere und eine feinere, je nachdem die Zähne des Granirstahls fein und dicht, oder stumpf und weit sind. Die gröbere hält mehrere Abdrücke aus, und gibt in den dunklen Schatten eine saftigere Schwärze; aber in den lichten Tönen werden die Punkte des Granirstahls sichtbar, welches bei kleinen Ausführlichkeiten Schwierigkeiten und jederzeit eine widrige Wirkung hervorbringt.

69. Die Bearbeitung von Schatten und Licht in der Schabkunst ist das vollkommene Gegentheil von jener der vorhergehenden Stichgattungen; denn wie beim Stechen und Radiren zuerst Alles Licht ist, und die Schatten und dunklen Stellen erst im Kupfer erzeugt, das ist, hineingegraben werden; so ist bei der Schabkunst schon Alles tiefer Schatten, und es werden nur die Lichter hervor gebracht. Hierzu bedient man sich der Schabeisen. Diese sind von der Dicke einer gewöhnlichen Messerklinge, beiläufig vier bis fünf Zoll lang, einen halben Zoll breit, und an dem einen Ende zu beiden Seiten schief und sehr scharf angeschliffen, ungefähr wie eine Lanzette. Der Schabkünstler hat mehrere solcher Eisen, die bloß durch den Winkel ihrer Spitzen unterschieden sind.

70. Mit diesem Eisen schabt der Künstler da, wo Lichter seyn sollen, das Rauhe der Granirung so lange hinweg, bis er den gesuchten Grad des Tones erreicht hat. Je rauher die Stellen bleiben, desto schwärzer zeigen sie sich im Abdrucke, jemehr sie hingegen geschabt und geglättet werden, desto lichter fallen sie aus.

71. Eine geschabte Platte, wenn ihre Granirung nicht ganz besonders fein ist, kann hundert, wohl auch hundert fünfzig Abdrücke aushalten; gewöhnlich aber wird sie, wenn die ersten hundert fünfzig Abdrücke davon abgezogen worden sind, hier und da mit dem Granierstahle, und weiter mit den Schabeisen wieder aufgearbeitet, und so von fünfzig zu fünfzig Abdrücken fortgefahren, dass also öfters von einer Platte drei- bis vierhundert Abdrücke können gewonnen werden.

72. Der Vorzug dieser Stichgattung besteht in der weichen, sanften Verflößung von Licht und Schatten. Weil hier keine Striche und Schraffirungen vorkommen, so sieht ein solcher Kupferstich, wie mit dem Pinsel bearbeitet, und auf das Vollendetste verschmolzen aus. Das Nackte und alles Weiche und Sanfte, wie Haar und feines Gewand, wird dadurch vollkommen ausgedrückt. Die einzige Schwierigkeit, welche diese Stichgattung darbietet, besteht in der Behandlung kleiner Ausführlichkeiten, wozu die Schabeisen, zumal auf gröberer Granirung, nicht wohl hinreichen. Zwar haben einige Künstler versucht, die dabei nöthige Bestimmtheit der Formen durch geätzte oder gestochene Umrisse zu bewerkstelligen, allein ihre Versuche haben keinen guten Erfolg gehabt, weil diese hinzugefügten mageren Striche mit dem Schmelze der Schabkunst, zu widerlich kontrastiren, und demnach nicht leicht mit einander gepaaret werden können. Richard Earlom allein war es, dem es gelang, in mehreren seiner Blätter Schraffirungen von Strichen und Punkten mit gutem Erfolge anzubringen; allein die selben dienen nicht so viel, die Umrisse, am allerwenigsten in den Lichtmassen, zu bezeichnen, als eigentlich um hie und da mehr Nachdruck und denjenigen Grad von Schwärze zu bewirken, welchen die von diesem Künstler angewandte sehr feine Grani-

rung allein, selbst in ihrer ganzen Rauhigkeit, nicht hat hervorbringen können. Zudem sind diese Schraffirungen nicht mit dem Grabstichel scharf geschnitten, sondern auf eine so leichte und freie Art hineingeätzt, dass ihre künstliche Rauhigkeit, mit dem sammetartigen Schmelze der Schabkunst, sich sehr wohl verträgt.

73. Aus dem, was über diese Stichgattung erwähnt wurde, erhellet schon zum Theil, wie ihre Wirkung auf dem Abdrucke sich zeigt. Die untrüglichsten Kennzeichen eines geschabten Kupferstiches finden sich am leichtesten in den etwas grösseren Lichtmassen, wo man die Spuren des nach den verschiedenen Richtungen geführten Granirstahls (§. 67) sowohl in kleinen Punkten, als in dicht neben einander stehenden Kreuzchen gewahr wird.

74. Die Behandlung der siebenten Stichgattung, nämlich der Le Blon 'schen mit Farben, ist mit der Schabkunst in der Hauptsache ganz gemein. Der Unterschied besteht nur darin, dass diese zu Hervorbringung der Abdrücke nur einer Platte bedarf, zu jener aber mehrere Platten erforderlich sind, und dass jede derselben mit einer besonderen Farbe gedruckt wird.

75. Zu jedem Gemählde, das man in der le Blon'schen Stichgattung nachahmen will, werden wenigstens drei Platten erfordert, wovon die eine zur rothen, die zweite zur blauen, die dritte zur gelben Farbe bestimmt ist. In einigen Fällen setzt man auch eine vierte Platte hinzu, welche zur schwarzen Farbe gewidmet wird.

76. Die Vermischung dieser drei primitiven Hauptfarben bringt verschiedene andere hervor; nämlich: Roth und Gelb machen Orangenfarb; Roth und Blau machen Purpur und Violet; Blau und Gelb machen Grün. Die Mischung der drei primitiven Farben: Gelb, Roth und Blau miteinander, bringen Schwarz, und, nach Maassgabe ihrer Anwendung, alle anderen Farben hervor.

77. Die lichten oder dunklern Töne der Hauptfarben, oder der aus ihnen hervorgebrachten Mischungen, entstehen aus der tiefern oder seichtern Granirung der Platte; in den Stellen nämlich, wo die Platte die ganze Rauhheit der Granirung, folglich wo die Farbe sich tief hineinsetzen kann, fällt im Abdrucke ein dunkler Ton aus; und umgekehrt, wo durch das Schabeisen die Platte glatter geworden ist, und die Farbe also nur seicht sich anlegen kann, zeigt sich der Ton sanfter und lichter.

78. Hieraus schon geht hervor, dass jede der drei Platten dem Kupferstecher anders bearbeitet werden muss. Auf die zur blauen Farbe bestimmten Platte z. B. werden ganz rauh gelassen die Stellen, welche vollkommen blau ausfallen sollen; mehr oder minder geschabt jene, wo das Blaue mit der Farbe einer andern Platte sich vermengen muss; und rein auspolirt endlich jene, wo das Blau durchaus nicht erscheinen darf. Ein Gleiches wird bei den übrigen Platten beobachtet.

79. Die Farben, welche man bei dem Drucke braucht, müssen durchscheinend seyn, damit eine unter der andern hervorspiele. Sie können mit Nussöhl abgerieben werden, aber noch besser dazu ist das Mohnöhl. Beide Gattungen müssen mit einem Zehntheil Oleum licharg. vermischt werden. Zur blauen Farbe nimmt man Berlinerblau, zur gelben lichten Oker (Stil de grain), und zur rothen Lack, vermischt mit zwei Theilen Karmin. Zur schwarzen Platte, wenn eine dabei angewendet wird, dient die gewöhnliche Kupferdruckerschwärze.

80. Man druckt zuerst mit der blauen Platte, dann mit der gelben, und endlich mit der rothen. Man macht entweder zuerst alle blauen Abdrücke, und druckt auf diese sodann die gelbe, und weiter die rothe Platte auf; oder man druckt auf jedes Blatt die drei Platten unmittelbar nach einander auf. Letztere Weise ist besser, weil die verschiedenen Farben feucht über einander kommen, und also besser sich verbinden können.

81. Da die Schabkunst unter allen Stichgattungen die tauglichste ist, den mit dem Pinsel bewirkten Farbenschmelz der Mahlerei nachzuahmen (§.72), so muss diese Eigenschaft noch erhöht werden, wenn sie auch die Mannigfaltigkeit der Farben darzustellen, folglich den letzten Zweck, das ist, Mahlereien berühmter Künstler in allen Theilen nachzuahmen vermag. Diese veredelte Eigenschaft macht den Vorzug der Le Blon'schen Stichgattung aus. Die Kupferstecher-, Ätz- und Schabkunst sind tauglich, Gemählde, mit den meisten ihrer Schönheiten, zu liefern; wir bewundern in vielen Arbeiten dieser Stichgattungen die treffliche Wahl des Gegenstandes, die verständige Anordnung, die regelmäßige, geschmackvolle Zeichnung, die schöne Wirkung des Helldunkels; nur vermissen wir stets den Reiz der verschiedenen Farben, welche nicht selten einen großen Theil der Schönheit eines Gemähldes, aber bei Blumenstücken, Still-Leben und noch einigen andern Gegenständen, oft den wichtigsten Theil derselben ausmachen. Die Le Blon'sche Stichart scheint alle Forderungen zu befriedigen: sie vervielfältigt das Gemählde mit allen seinen Eigenschaften; sie stellt nicht bloß den Abriss desselben, sie stellt das Gemählde selbst dar. Es haben schon um das Jahr 1626 Lastmann, und 1680 Peter Schenk, ein Kupferstecher von Amsterdam, und Taylor, ein englischer Ingenieur, unter Friedrich Wilhelm dem Großen, Versuche von Kupferstichen mit bunten Farben geliefert; da sie aber mit Strichen geätzt, und die verschiedenen Farben bloß auf die Platte aufgetragen waren, so konnten sie niemals die Wirkung eines saftigen Gemähldes erlangen. Diese Unvollkommenheit war auch Ursache, dass man mit den Versuchen dieser Gattung von Kupferabdrücken nicht mehr weiter fortgefahren ist.

82. Es ist sehr leicht, die Kennzeichen eines in dieser Stichgattung bearbeiteten Kupferstiches auf dem Abdrucke aufzufinden. Die auf den größeren Lichtmassen sichtbaren Punkte und Kreuzchen (§. 73.), welche bei einem geschabten Kupferstiche bloss von Einer Farbe, nämlich schwarz sind, zeigen sich hier von zweierlei, öfters dreierlei Farben und miteinander vermengt, weil fast von jeder Platte eine andere Farbe auf das Papier sich abdrückt. In der Carnation z.B. findet man viele gelbe, fast nicht weniger rothe, und, wo sie beschattet ist, auch blaue Strichchen.

83. Seit einigen Jahren gibt man geschabte Kupferstiche in bunten Farben heraus, welche mit den Le Blon'schen einige Ähnlichkeit haben. Da sie aber auf die nämliche Art, deren Lastmann, Schenk und Taylor sich bedienten, das ist: nur mit einer Platte, welche man vor dem Drucken mit mancherlei Farben ordentlich bemahlt, verfertigt sind, so zeigen sich die (§. 73, 82) erwähnten Punkte und Kreuzchen nur von einerlei Farbe allein, nämlich derjenigen, welche von dem Drucker auf diese oder jene Stelle der Platte aufgetragen wurde. Überhaupt aber haben dergleichen Kupferstiche nicht die saftige Mischung der Farben, besonders in den lichteren Theilen, wo immer viele Spuren des weißen Papiers gesehen werden: da hingegen die le Blon'schen Blätter meistens allerhalben mit Farben bedeckt sind. Überdies fallen die Abdrücke einer mit Farben bemahlten einzigen Platte selten so vollkommen aus, dass man nicht bemüssiget wäre, sie zuletzt hie und da mit dem Pinsel zu retuschiren.

Geschichte

Erfindung und erste Künstler

Die Erfindung der Mezzotintotechnik lässt sich exakt auf das Jahr 1642 datieren. Ludwig von Siegen[2] (1609-1676) sandte in diesem Jahr seinem Landesherrn Landgraf Wilhelm VI. von Hessen-Kassel (1629-1663) ein Bildnis dessen Mutter Amalie Elisabeth Landgräfin von Hessen-Kassel (1602-1651) in dieser Technik aus Amsterdam nebst Brief zu, in dem er seine neue Erfindung anpries. Brief und Bildnis sind heute noch erhalten und ein seltenes Zeugnis der Anfänge einer druckgrafischen Technik.[3] Lange galt Ruprecht von der Pfalz (1619-1682) durch irrtümliche Angaben Wallerant Vaillants[4] (1623-1677) und John Evelyns (1620-1706)[5] als Erfinder der Mezzotintotechnik. Nachdem Léon de Laborde (1807-1869) 1834/1835 in deutschen und niederländischen Archiven recherchiert hatte, veröffentlichte er 1839 neue Ergebnisse in seinem *Histoire de la Gravure en Manière Noire*.[6] Unter Anführung von fast 80 Literaturangaben[7] mit Zitaten referierte er die bis dahin geteilte Meinung über die Erfindung, und schuf durch Veröffentlichung besagten Briefes Fakten. In dem Brief schrieb Ludwig von Siegen: „*Weile aber ich gantz newe jnventionen oder sonderbahre, noch nie gesehene arth hierinne erfunden von solchem kupffer (...) alhier nur etlich wenige wegen subtilheit der arbeit abdrucken habe lassen können... Dieses Werck, wie es gemacht werde, kan noch kein kufperstecher oder künstler aussdrücken noch errathen.*“ Er führt aus, dass keine der bisher bekannten Techniken des Stechens und Schneidens, Ätzens und Gradierens oder Punzierens angewendet wurde „*diese arth ist deren keine, wie wohl auch lauter kleine puncktlin und kein einziger strich oder Zugh daran ist, wan es schon an etlichen orthen strichweise scheinet, so ist´s doch all punctirt.*“[8]

Die Anfänge der Mezzotintomanier sind geprägt von Dilettanten und Laienkünstlern, wie dem hessischen Oberstleutnant Ludwig von Siegen, Prinz Ruprecht von der Pfalz, Domprobst Dietrich Caspar von Fürstenberg (1615-1675) und dem Trierer Domprobst Johann Friedrich von Eltz (1632-1686). Hinzu kamen Jan Thomas von Ieper (1617-1678) als in der Rubenswerkstatt ausgebildeter Künstler sowie Jodocus Bickart (1600-1672), Heinrich Schrohe und Johann Caspar Dooms (1597-1675) als Mainzer Hofkünstler.[9] Sie alle hielten sich in den 1650er Jahren am Mainzer Hof des Kürfürsten und Erzbischofs Johann Philipp von Schönborn[10] (1605-1673) auf, an dem Wissenschaft und Künste nach den Verheerungen des Dreißigjährigen Krieges sehr gefördert wurden. Aus dieser Pionierzeit in den 1640er und 1650er Jahren besitzt die Kunstsammlung der Göttinger Universität ein Frühwerk der Mezzotinto von Ruprecht von der Pfalz: *Junger Krieger mit Lanze und Schild* nach Pietro della Vecchia (1602-1678) (Kat. Nr. 1). Die Anfänge der Technik können weiterhin an dem Blatt *Pro Deo et Patria* (Kat. Nr. 2) des Jan Thomas von Ieper, einem Schüler des Ruprecht von der Pfalz, gezeigt werden.

Frühe Mezzotintodrucke sind dadurch charakterisiert, dass die Platten noch nicht mit dem später üblichen Wiegemesser komplett aufgeraut wurden, um anschließend aus dem einheitlich tiefschwarzen Grund die Darstellung mit dem Schabeisen

herauszuarbeiten.[11] In den Anfängen benutzten die Künstler sogenannte Roulettes,[12] gezackte Rädchen, mit denen sie die Platte nicht komplett aufrauten, sondern partielle Halbtöne fertigten, dabei mit dem Rädchen gleichsam zeichneten. Aber auch auf diesen Blättern findet man bereits das typische Grautöne erzeugende Schaben, also das Arbeiten vom Dunklen ins Helle durch Plätten und Glätten vorher erzeugter Grate auf der Platte, eben jenen Vorgang, der die Schabkunst der Malerei so ähnlich macht.

Von keinem der Künstler der ersten Stunde ist eine genaue Verschriftlichung und Erklärung der neuen Technik überliefert. Zwar spricht Ludwig von Siegen in seinem Brief von seiner Invention, erläutert diese aber nicht. Als einer der ersten beschreibt Joachim von Sandrart (1606-1688) die Technik in seiner *Teutschen Academie der Bau-, Bild- und Malereykunst* (1675-1680): *Die also genannte Schwarze Kunst in Kupfer zu arbeiten / deren hierbey auch billig zu erwehnen / ist eine Kunst / vermittels scharffer spitziger Instrumente von Stahl und Eisen / auf den gepallirten Kupfern zu fahren / reiben / drucken und rollen: da dann / durch die Härte des Zeugs / ein Bild oder Figur in das linde Kupfer hinein geritzet wird. Diese Arbeit / gibt etwa 50 oder 60 saubere Abdrücke / hernach aber schleift es sich bald ab / weil es nicht tieff ins Kupfer gehet. Sie wird für keine große Kunst gehalten / und ist nur eine zierliche Ubung. Die ganze Arbeit bestehet allein in der Zeichnung: wer diese in Hand und Verstand hat / deme sind diese und andere dergleichen Wissenschaften / nur ein Spiel.*[13] In der Beschreibung wird noch einmal deutlich, dass die Technik anfangs für keine große Kunst gehalten wurde und leicht von Laien auszuüben wäre. Erst nach Sandrarts Veröffentlichung sollten sich Künstler als Mezzotintospezialisten herausbilden, die die Technik auf professionellem Niveau anwendeten.

Sandrart datiert die Erfindung Ludwig von Siegens irrtümlich ins Jahr 1648,[14] berichtet aber über Anwendung und Wirkung der Schabkunsttechnik: *Es ist aber diese Art den zierlichen Schraffirungen und andern Mühsamkeiten / die zum Kupferstechen erfordert werden / nicht untergeben / sondern wann der Umriß / neben dem Schatten und Liecht / accurat ist / die Schraffirung / Striche oder Tüpfel mögen gehen wie sie wollen / so ist der qualitet dadurch nichts benommen. Sonsten gibet diese Arbeit an die Hand / eine überaus große lieblich Natürlichkeit / Kräfte des Liechts und Schattens / dermaßen hoch und angenehm in allen Theilen / besonderlich in den Bildern / daß dergleichen / weder mit dem Grabstichel / noch durch Aetzen / im Kupfer zu erhalten ist.*[15]

Zu dieser Zeit war das technische Spektrum des Mezzotinto bereits weit entwickelt. Die klassische Technik der Schabkunst, das Aufrauen der kompletten Platte durch das Wiegemesser und das Herausarbeiten der hellen Flächen durch Glätten mit dem Schabeisen lässt sich auf Vallerant Waillant zurückzuführen.[16] In kurzer Zeit verbreitete sich diese Vorgehensweise und wurde zum technischen Standard. Eine Entwicklung, die mit dem Einsatz der Technik in größerem Rahmen, auf hohem Niveau und in weiter Verbreitung in den druckgrafischen Zentren einherging.

Auch außerhalb dieser Zentren entstehen in der Frühzeit Schabkunstwerke, von denen sich in der Universitätskunstsammlung – anscheinend – seltene Exemplare befinden: Von dem in Ostfriesland geborenen Herman Hendrik de Quiter (1638-1708), der nach Stationen in Frankreich, Italien, England und den Niederlanden in Kassel Hofkünstler wurde, stammen die beiden Blätter *Alpheus und Arethusa* (Kat. Nr. 3) und *Portätbüste des Sokrates* (Kat. Nr. 4); ersteres ist im Hollstein nicht aufgeführt, das zweite zwar aus Literatur bekannt, jedoch mit der Anmerkung *Location unknown* versehen.[17] Der aus Schaffhausen stammende Grafiker Johann Georg Seiller (1663-1740) fertigte den Zyklus der *Fünf Sinne* (Kat. Nr. 62-66). Bei den Katalogrecherchen konnten erstmals die verwendeten Gemäldevorlagen identifiziert werden.[18] Ebenfalls von Seiller stammt das – nicht im Hollstein verzeichnete – Blatt *Jakobs Traum* (Kat. Nr. 61).

Nürnberg und Augsburg – die druckgrafischen Zentren um 1700

Seit 1600 nahm die Produktion grafischer Porträts stetig zu. Dies betraf sowohl Einzelblätter als auch Bildnisserien. Besonderer Beliebtheit erfreuten sich Bildnisfolgen berühmter Personen, seien es Herrscher, Tugendvorbilder oder Gelehrte.[19] So entstand aus der gewaltigen Porträtsammlung Paolo Giovios (1483-1552) nach dessen Tod auf Grundlage von Tobias Stimmers (1539-1584) Zeichnungen eine in Basel verlegte Buchpublikation,[20] die am Anfang des Erfolgskonzepts solcher Porträtwerke stand. Giorgio Vasari (1511-1574) etwa versah die zweite Auflage seiner Viten mit Künstlerbildnissen, Nicolaus Reusner, Jean-Jacques Boissard (1528/33-1598/1602) und Paul Freher (1611-1682) schufen Porträtwerke hoher Popularität.[21] Spezialisten wie Dominicus Custos (um 1559/60-1615) in Augsburg veröffentlichten zunächst Bildnisfolgen habsburgischer Herrscher, aber auch der Fugger, später, nach familiärer Verbindung mit den Kilians, erhielten auch Wettiner und Welfen derartige Publikationen.[22] Bei diesen Unternehmen genealogischen Charakters tauchte vermehrt das Problem bildnislos überlieferter Ahnen auf, also solcher Personen, die vor Einführung individualisierter Porträtmalerei im mittleren 15. Jahrhundert gelebt hatten und deren Antlitz bestenfalls in stark stilisierter Form bezeugt war. Künstler schufen hier Abhilfe, erfanden Gesichter und historisierende Kleidung und Waffen, Gelehrte halfen mit Hinweisen auf Münzen, Siegel und Grabmäler, vor allem aber mit der steten Beteuerung höchster Authentizität. Dieses Phänomen historisierender Bildnisfiktionen betrifft einen erheblichen Teil frühneuzeitlicher Bildnisproduktion, wurde aber von der Forschung bislang nicht beachtet.[23]

Doch vor allem nahm die Zahl der laufend, nach lebendem Vorbild gefertigten Porträts zu. Vom Schulleiter und Gemeindepfarrer bis zum Landesherren erfreute man sich an grafischen Porträts, die in unterschiedlicher Qualität und preislicher Staffelung, besonders in Augsburg und Nürnberg leicht zu beschaffen waren. Kupferstichporträts höchsten Anspruchs lieferten etwa in Augsburg die Kilians, in

Nürnberg die Sandrarts.[24] Man verschenkte diese Bilder, nutzte sie für unterschiedliche repräsentative Aufgaben bis hin zur Einbindung in die Leichenpredigt, die auf protestantischer Seite für wohlhabende Bürger, aber auch Nieder- und Hochadel obligat geworden war (Kat. Nr. 47-59). Viele grafische Bildnisse fertigte man für genau diesen Zweck nach älteren, noch zu Lebzeiten des Betroffenen geschaffenen Gemälden. Für deren Reproduktion war die Schabkunst besonders geeignet.

Das künstlerische Niveau grafischer Porträts aus Augsburg und Nürnberg war hoch: Spezialisten wie Bartholomäus Kilian[25] (1630-1696) und Matthäus Küsel[26] (1621-1682) oder Jacob von Sandrart (1630-1708), Neffe des Joachim von Sandrart, prägten Niveau und Bildniskonzepte, die hinsichtlich der Rahmensysteme, Attributierung und Personendarstellung von späteren übernommen wurden. Das Anspruchsniveau war interantional: Bartholomäus Kilian ging einige Jahre in die Lehre bei François de Poilly in Paris, Jacob von Sandrart lernte bei seinem Onkel Joachim von Sandrart in Amsterdam. Solche französischen und niederländischen Einflüsse – wie die sehr flüssige Strichmanier – waren entscheidend für die technische, stilistische sowie ikonografische Weiterentwicklung des Porträtstiches in Deutschland.[27] Die zunehmende Bildnismenge führte zu deren Sammlung. Um 1700 hatte sich eine hohe Wertschätzung und wahre Sammelmanie für Porträtstiche entwickelt.[28] Bibliotheken wurden durch Sammlungen grafischer Porträts ergänzt, später erschienen Kataloge etwa Nürnberger Porträtgrafik, Sigmund von Apin publizierte sogar eine Anleitung zum Sammeln grafischer Bildnisse.[29] Zur Bewerbung dieser grafischen Porträts entstand bald eine eigene Topik: Derartige Bildnisse waren angeblich stets nach qualitätvollen Gemälden gefertigt, die den Dargestellten nach dem Leben zeigten. Von dieser Abfolge der Produktion erhoffte man wohl das größte Maß an lebensnaher Authentizität. Das gemalte Bildnis als lebensnächste Wiedergabe einer Person sollte getreu reproduziert werden. Reproduktionen in Strichmanier – Kupferstich oder Radierung – waren zur Wiedergabe der malerischen Wirkung nicht so gut geeignet wie die Schabkunst. Allerdings war die Herstellung letzterer aufwendiger und die Platten in der Auflagenstärke nicht so ergiebig, so dass derartige Blätter seltener, teurer und wesentlich begehrter waren.[30]

Parallel zum Aufschwung grafischer Bildnisproduktion hatten sich Augsburg und Nürnberg zu Zentren der Buch- und Grafikproduktion entwickelt.[31] Im bikonfessionellen Augsburg wurden mehr religiöse Themen für theologische Werke, Bilderbibeln, illustrierte Andachtsbücher, und Heiligenbildchen in Druckgrafik umgesetzt. Verleger versorgten den gesamten oberdeutschen Raum mit katholisch geprägten Druckerzeugnissen. Nürnberger Unternehmer konzentrierten sich auf den protestantischen Markt, hier wurden auch zunehmend Bedürfnisse des gelehrten Publikums beachtet. Neben Gelehrtenporträts entstanden besonders seit Gründung der Hochschule zu Altdorf 1575 viele naturwissenschaftliche illustrierte Werke für Zoologie, Botanik, andere technische Fächer sowie Landkarten und geografische Drucke.[32] In beiden Städten entstanden Blätter des Tagesbedarfs, etwa

Flugblätter, Kalender, Spielkarten, Thesenblätter, Guckkastenbildchen, Trachtenbilder, Musikalien, Lackier- und Ausschneidebilder, Neujahrs-, Glückwunsch- und Taufbriefe, Exlibris und vieles mehr.

All dies führte auch zur Gründung von Verlagshäusern, die teilweise über Generationen in Familienbesitz geführt wurden. Vielfach standen die Künstler in Lehrer-Schüler-Verhältnissen und waren verwandt. Christoph Weigel (1654-1701) (Kat. Nr. 42-46) war gemeinsam mit Elias Christoph Heiss (1660-1731) (Kat. Nr. 47-59) Schüler des Georg Andreas Wolfgang. Der bedeutendste Schüler Christoph Weigels in Nürnberg sollte Bernhard Vogel (1683-1737) (Kat. Nr. 60) werden, der 1707/08 nach Augsburg in die Werkstatt Elias Christoph Heiss wechseln sollte, dessen Schwiegersohn und Nachfolger als Werkstattinhaber er wurde.[33] Vogel veröffentlichte unter anderem die „*Imagines et picturae*“[34] über 70 Schabkunstblätter nach Bildnissen, die Johann Kupetzky (1666-1740) gemalt hatte. Auffallend ist auch die Spezialisierung der Verleger und Stecher. Während etwa Jakob Sandrart Vertreter des Nürnberger Patriziats und den in Nürnberg Station machenden fürstlichen Adel in repräsentativen Kupferstichporträts aktuellsten Zuschnitts porträtierte,[35] spezialisierten sich Georg (1646-1722) und Michael (1641-1702) Fennitzer (Kat. Nr. 5-41) auf die Darstellung lange verstorbener Vertreter der Nürnberger Patrizierfamilien. Sie nutzen Stifterdarstellungen und ältere Porträts, erweckten so den Anschein historischer Authentizität, auch wenn Sie willkürlich Vorlagen des 15. und 16. Jahrhunderts heranzogen. Da die Mode des individualisierten und lebensnah gemalten Porträts nach niederländischem Vorbild[36] erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts nach Nürnberg fand,[37] konnten für früher Verstorbene bestenfalls stark stilisierte Darstellungen gefunden werden. Ob man diese nun individualisierend aufputzte, jüngere Bildnisse anderer Personen zugrunde legte oder aber frei erfand, machte kaum Unterschied: man erschuf historisierende Porträtfiktionen zur Befriedigung genealogisch-repräsentativ bedingter Publikumswünsche.[38] Diese Geschäftsidee der Fennitzers, sich konsequent auf malerische Vorlagen zu berufen und dies sichtbar zu machen, wurde durch die gewählte Schabkunsttechnik unterstützt, die besonders geeignet war, malerische Effekte wiederzugeben. An den Bildnissen und Bildnissreihen lässt sich deutlich ablesen, welch großen Wert man darauf legte, den Eindruck der Nachahmung gemalter Porträts hoher Altertümlichkeit zu erwecken. Entgegen der in der Literatur geläufigen Annahme, dass so ganze Ahnenreihen erfunden worden wären,[39] scheint es sich aber um Auswahlserien zu handeln, die die Inhaber bestimmter Ämter memorierten. Ausschließlich Vertreter jener Geschlechter des hohen Patriziats, die in Nürnberg allein die Regierungsämter besetzten,[40] kommen vor, allerdings nicht in genealogischen Folgen, dafür in zeitlicher Konzentration auf 14., 15. und frühes 16. Jahrhundert. Ein Konkurrent, Johann Christoph Leonhard, veröffentlichte eine vergleichbare Bildnisserie in Schabkunst nach echten und erfundenen Vorlagen für die Pfleger des Nürnberger Heilig-Geist-Spitals.[41] Hier sollte eine institutionsgeschichtliche Abhandlung durch Bildnisse der Entscheidungsträger vervollständigt

werden. Ebenso scheinen die Fennitzers Bilder von Inhabern der höchsten Ratsämter geschaffen zu haben. Da eine diesbezügliche Publikation, für die jene Bildnisse bestimmt gewesen sein könnten, nicht nachweisbar ist,[42] mag das Unternehmen nie zustande gekommen sein.

Während Dominicus Custos, sein Stiefsohn Wolfgang Kilian (1581-1662) und dessen Söhne Philipp (1628-1693) und Bartholomäus (1630-1696) in Augsburg genealogische Serien für Habsburger, Wettiner, Welfen, und andere Adelsgeschlechter, vor allem also Reihen hochadeliger Bildnisse herausgaben, spezialisierte sich Elias Christoph Heiss[43] (Kat. Nr. 47-59) in Nürnberg auf Einzelbildnisse in gestuftem formalen Anspruch, die er meist nach gemalten Vorlagen als konzeptionell standardisierte Schabkunstblätter herstellte. Die Konzeption mit hochovalem Bildnisrahmen und profiliertem Inschriftensockel als scheinbar steinerner Rahmung alludierte protestantische Epitaphpraxis[44] in reduzierter Form und passte zur vornehmlichen Funktion der Blätter: In den meisten Fällen waren sie für die Publikation in den Leichenpredigten seiner vorwiegend protestantischen Kundschaft bestimmt.

Christoph Weigel[45] konzentrierte sich auf die Anfertigung von Schabkunstblättern hochgestellter Personen großen öffentlichen Interesses. So schuf er Blätter Ludwigs XIV. (1638-1715) und des François Louis de Bourbon (1664-1709) (Kat. Nr. 43 und 44), die man beide zu Zeiten des Pfälzischen (1688-1697) und Spanischen Erbfolgekriegs (1701-1714) in Deutschland vermutlich wenig schätzte. Heute weitgehend vergessene Personen, die zu Lebzeiten hohe diplomatische Dienste erwarben, wie der Freiherr von Straelenheim (gest. 1713) und Christian von Lente (1649-1725), die sich beide im Umfeld des großen Nordischen Krieges (1700-1721) und anschließender Neuordnung verdient machten, erhielten ebenfalls Porträts von Weigel (Kat. Nr. 45 und 46). Festzuhalten bleibt, dass Weigel somit auch solche Schabkunstbildnisse schuf, die er aufgrund seiner Absatzerwartungen und nicht nur aufgrund von Bestellungen der Dargestellten schuf.

Exkurs: Göttinger Professorenporträts

Schabkunstbildnisse dokumentieren auch die frühe Geschichte der Georg-August-Universität zur Zeit der Personalunion:

„*Bildersal heutiges Tages lebender und durch Gelahrtheit berühmter Schriftsteller in welchem derselbigen nach wahren Originalmalereyen entworfene Bildnisse in schwarzer Kunst in natürlicher Aehnlichkeit vorgestellt und ihre Lebensumstände, Verdienste um die Wissenschafften und Schriften aus glaubwürdigen Nachrichten erzählet werden, von Jacob Brucker, der königl. Preuß. Societät der Wissenschaften Mitglied und Johann Jacob Haid Malern und Kupferstechern.*“

Für die Göttinger Universitätsgeschichte und ihre Gründung zur Zeit der Personalunion ist der *Bildersal* eine wichtige und interessante Quelle.



Abb. 1
Christian Nikolaus Eberlein
Bildnis Johann Matthias Gesner, 1745
Leinwand, 64 x 81,3 cm
Georg-August-Universität Göttingen

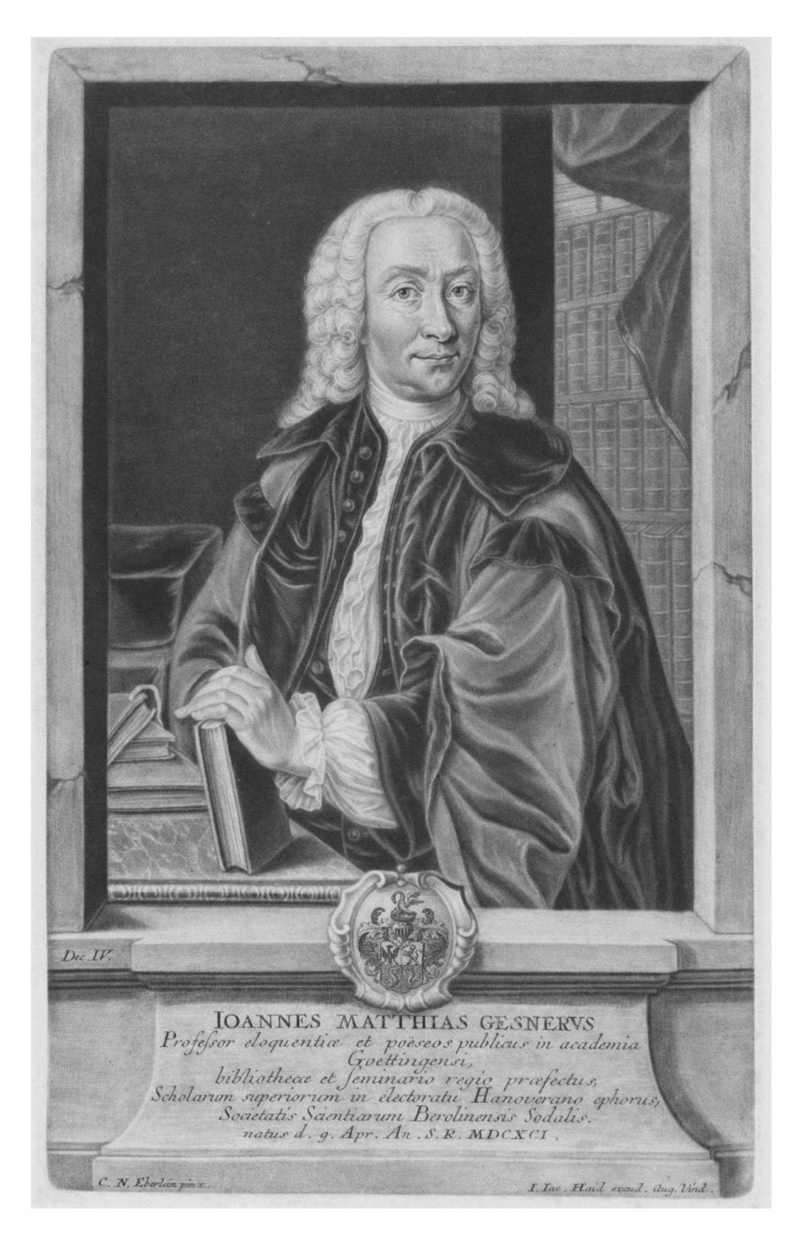


Abb. 2 (siehe Kat.Nr. 72)
Johann Jacob Haid
Bildnis Johann Matthias Gesner, nach Christian Nikolaus Eberlein
Mezzotinto, 313 x 195 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Altbestand

Der Autor, der Augsburger Theologe Jacob Brucker (1696-1770)[46], plante mit dem Kupferstecher Johann Jacob Haid (1704-1767)[47] eine zehnbändige Serie von Gelehrtenporträts herauszugeben, die in jährlichem Abstand mit jeweils zehn Porträts erscheinen sollten. Der erste Band erschien 1741, die weiteren folgten 1742 (2), 1744 (3), 1745 (4), 1746 (5), 1747 (6), 1748 (7), 1750 (8), 1752 (9) und 1755 (10), ein 1766 herausgegebener Anhang erweiterte die Reihe auf insgesamt elf Bände.[48] Auch das jährliche Erscheinen hat sich in manchen Fällen verzögert, so dass der *Bildersal* innerhalb von 14 Jahren erschien und erst elf Jahre später, 1766, der Anhang folgte. Der erste Band enthält elf Schabkunstporträts, weil Jacob Brucker sich hier auch selbst – ohne Vitenbeschreibung – ins Bild setzen ließ. Jedem Band geht ein Vorwort Bruckers voraus, in dem er kurz die Ursprungsabsicht und Planung schildert: Ausgehend von historischen Bildnisserien – der Autor verweist zurück bis auf den Totenkult der Ägypter – reiht Brucker die Dargestellten in eine weit zurückreichende Gelehrtengenealogie ein und betont den didaktischen Wert solcher Serien als *Exempla Virtutis*.[49] Er nutzt das Vorwort ebenso für Nachträge und Korrekturen bereits erschienener Viten, vor allem aber begründet er immer wieder die Begleitumstände des zu späten Erscheinens der Bände gegenüber der ursprünglich geplanten jährlichen Edition. Seine Hauptentschuldigung: Die ausgewählten Gelehrten sandten ihm die geforderten Informationen zu ihren Vitenbeschreibungen entweder gar nicht oder viel zu spät, vor allem mangelte es am Zusenden der „*Originalmalereyen*“, um diese in Schabkunst umzusetzen. Aus diesen Vorworten erkennt man, dass anscheinend die meisten Gemälde zum „Abkupfern“ wirklich nach Augsburg gebracht wurden. Großen Wert legt der Autor auf den Umstand, dass die Grundlage für die Vitenbeschreibungen in erster Linie von den Porträtierten selbst komme. Da die Gelehrten vor allem wegen ihrer Schriften ausgewählt wurden, sind den Viten stets Verzeichnisse ihrer wichtigsten Publikationen angehängt. Dies ist ein seltenes Zeugnis der Entstehung reproduzierter Gelehrtenporträts für einen expandierenden Bildnismarkt. Anhand dieser konkreten Beispiele von gemaltem Bildnis und „geschabter“ Grafiknachbildung kann die Reproduktionstechnik, deren Verwendung und das Spektrum ihrer Möglichkeiten exemplarisch vorgestellt werden.

Haid und Brucker fragten auch an der frisch gegründeten Universität in Göttingen um Erlaubnis zur Reproduktion von Bildnissen an. Im neunten Band (1752) leitet Brucker die Vita des Göttinger Professors für Medizin Georg Gottlob Richter (Kat. Nr. 76) mit einem Lob auf die noch relativ junge Georgia Augusta ein: „*Mit was vor einem glückesvollen Einflusse der für das Reich der Wissenschafften in unserem Vaterlande besorgten göttlichen Vorsehung die königliche Georgen=august Universität zu Göttingen in diesem Jahrhunderte seye errichtet worden, davon hat der Bildersal schon so manches weltberühmtes Beyspiel aufgestellet*, (...).“[50] Diese Göttinger Professoren erscheinen in den Bänden 1/1741 (Heumann, Kat. Nr. 69), 4/1745 (Haller, Gebauer, Gesner, Kat. Nr. 70-72), 6/1747 (Feuerlein, Kat. Nr. 73), 7/1748 (Hollmann, Kat. Nr. 74), 8/1750 (Penther, Kat. Nr. 75) und 9/1752 (Richter, Kat. Nr. 76). Die Vorlagengemälde –

in manchen Fällen auch Zeichnungen – der acht Göttinger Professoren stammen von verschiedenen Künstlern: Christoph August Heumann (1691-1759), Christian Nikolaus Eberlein (1720-1788) sowie Ludwig Wilhelm Busch (1703-1772), der Gemädegalerieinspektor von Schloss Salzdahlum und Hofmaler war. In den Jahren 1744/45[51] entstanden auf Veranlassung Albrecht von Hallers Bildnisse von drei Göttinger Professoren, gemalt von Christian Nikolaus Eberlein: Gebauer, Gesner und Haller selbst. Alle drei wurden Vorbild für die Schabkunstporträts Haids im vierten Band von Bruckers *Bildersal*. Das Gemäldeporträt Gesners ist im Verhältnis zu den später entstandenen Porträts Göttinger Professoren von hoher Qualität,[52] die auch für die wohl nicht mehr existierenden Gemälde von Gebauer und Haller angenommen werden kann.[53] Haller wurde zudem zwei Mal von Friedrich Reibenstein[54] gemalt, der die meisten Göttinger Professoren porträtierte,[55] jedoch waren diese beiden noch existierenden Gemälde nicht die Vorbilder des Haidschen Schabkunstblattes. Vergleicht man das Gemälde Gesners mit seinem Schabkunstbildnis (Abb. 1 und 2), wird schnell deutlich, dass Johann Jacob Haid wirklich nur den Kopf „abgekupfert" hat, alles andere – Bücherwand und Vorhang im Hintergrund, Tisch mit Büchern neben dem Dargestellten etc. – sind Hinzufügungen. Samuel Christian Hollmann (Kat. Nr. 74) ließ sich von dem Kupferstecher Georg Daniel Heumann (1691-1759)[56] zeichnen, ebenso Johann Friedrich Penther (Kat. Nr. 75) und Georg Gottlob Richter (Kat. Nr. 76). Bei Letzterem legte der Zeichner Wert darauf zu betonen, dass er den Dargestellten „*nach lebendigem Vorbild*" („*ad viv*[um] *del*[ineavit]") zeichnete, vermutlich um den Verdacht abzuwehren, er habe die Zeichnung nach dem 1748 entstandenen Gemälde[57] Reibensteins angefertigt. Man darf jedoch vermuten, dass Heumann die Gemälde der drei Dargestellten kannte, denn die Schabkunstblätter kommen den Gemälden teilweise recht nahe, vor allem das von Richter (vgl. Abb. 3 und 4). So ist es denkbar, dass die drei Zeichnungen Heumanns dem Zweck nach und aus ganz pragmatischem Grunde, dass nämlich ein Versenden der Gemälde als zu umständlich, teuer oder gefährlich angesehen wurde, ausschließlich als Kopfstudien für die grafische Umsetzung und Ausschmückung angefertigt wurden. Die Porträts in Bruckers *Bildersal* folgen einem immer gleichen Schema, das nur in Kleinigkeiten variiert, vor allem im Rahmensystem: Unten trägt stets ein steinerner Sockel die lateinische Inschrift, während der darüber stehende Rahmen des fingierten Gemäldes zwischen geschweifter Bilderrahmung und steinerner Wandöffnung abwechselt. Die Gelehrten sind stehend bis zur Hüfte gezeigt, tragen berufsständische Kleidung und stützen sich häufig auf ein Buch. Übereinstimmungen der Kleidung deuten darauf hin, dass diese nicht den Vorlagen entnommen, sondern vom Schabkünstler angepasst worden ist. Den Hintergrund bildet in den meisten Fällen eine von einem Vorhang halbverdeckte Bücherwand, manchmal sind weitere, die Tätigkeit des Wissenschaftlers andeutende Attribute beigegeben, z.B. dem Mediziner Bernard Siegfried Albinus ein Skelett,[58] den Naturforschern Johann Georg Gmelin[59] eine Muschel und Samuel Christian Hollmann ein Mikroskop (Kat. Nr. 74).[60]



Abb. 3
Friedrich Reibenstein
Georg Gottlob Richter, 1748
Leinwand, 82 x 64 cm
Kunstsammlung der Universität Göttingen



Abb. 4
Johann Jacob Haid (Kat. Nr. 76)
Georg Gottlob Richter
Mezzotinto, 321 x 200 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen

Die Englische Manier – Mezzotinto auf dem Höhepunkt im England des 18. Jahrhunderts

Im 17. Jahrhundert entwickelt sich nicht nur eine Sammelmanie für Porträtstiche, vor allem die möglichst genaue Reproduktion von bekannten Ölgemälden wurde bei Kennern und Sammlern immer beliebter. Der Maler und Mezzotintostecher Gerard de Lairesse (1640-1711) schrieb in seinem Traktat der Malerei *Het groot schilderboek* (1707)[61] im Kapitel über die Möglichkeiten, mit verschiedenen, geeigneten druckgrafischen Techniken Originale wiederzugeben, dass der Stecher durch die Qualität seiner Arbeit verantwortlich sei für den Ruhm des Malers, dessen Gemälde er reproduziert.[62] Durch die Erfindung der Mezzotintotechnik konnte eine neue Qualität und Entwicklungsstufe in der Reproduktion von Malerei erreicht werden – nicht nur durch die Abstufung in der Tonalität, sondern auch, weil die Schabkunst wie die Malerei vom Dunklen ins Helle gearbeitet wird, so dass die Werkprozesse sich sehr nahe stehen. Die aufwendige Schraffurtechnik des Kupferstichs und der Radierung entfielen und so war es auch Dilettanten möglich, in

dieser Technik zu arbeiten. Hochwertige Mezzotinto-Arbeiten jedoch verlangten nach handwerklichem und künstlerischem Können und viel Erfahrung.

Die stets steigende Nachfrage des englischen Marktes Ende des 17. und immer stärker im Verlaufe des 18. Jahrhunderts wurde zunächst durch in Handelsregistern dokumentierte Importe aus Italien und Frankreich gedeckt.[63] Die Schabkunst als neue Erfindung machte vor allem John Evelyn mit seinem 1662 publizierten Band *Sculptura* in England bekannt.[64] In London entstanden spezialisierte „*Print-Shops*“, in denen die Drucke dicht an dicht zur Anschau aushingen,[65] die Grafikhändler brachten Kataloge heraus, das Geschäft erfuhr eine neue Stufe der Professionalisierung.

Die englischen Schabkünstler reproduzierten nicht nur Gemälde anderer Maler, sie entwarfen und malten selbst, um diese Werke in Mezzotinto umzusetzen. So sind von John Raphael Smith (1752-1812) 399 Drucke – zumeist Mezzotinto oder Punktierstich – überliefert, von denen aber nur 279 Reproduktionen anderer Künstler sind. Das heißt, Smith produzierte ungefähr 120 Drucke nach eigenen Bilderfindungen,[66] die er direkt in Grafik umsetzte, ohne dass Gemäldevorlagen angefertigt wurden.

Die Entwicklung der Schabkunst auf der Insel lässt sich anhand der in der Universitätskunstsammlung Göttingen vorhanden Blätter von ihren Anfängen um 1700 bis zur Spitzenklasse Mitte des 18. Jahrhunderts vorführen. Zur ersten Generation englischer Schabkünstler gehörten Isaac Beckett (1653-1719)[67] und sein Schüler John Smith (1652-1743).[68] Beide sind in der Kunstsammlung der Universität Göttingen vertreten: Beckett durch seine *Beweinung Christi* nach Annibale Carracci (Kat. Nr. 84), John Smith durch die drei Porträts der Musiker *Arcangelo Corelli* (Kat. Nr. 85), *Nicolo Cosimi* (Kat. Nr. 86) und *Mrs. Arabella Hunt* (Kat. Nr. 87).

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erreichte die Englische Manier ihren Höhepunkt in Großbritannien. Richard Earlom (1742/43-1822) und Valentine Green (1739-1813) wurden ehrenhalber zu „*Mezzotinto Engravers to his Majesty*“, John Raphael Smith zum „*Mezzotinto Engraver to the Prince of Wales*“[69] ernannt, die Drucktechnik hatte in höchsten Kreisen Ansehen erlangt. Als wichtige Triebfeder hierbei erwies sich die 1768 gegründete *Royal Academy*. Sie nahm ab 1769 ihre Praxis einer jährlich stattfindenden akademischen Gemäldeausstellung auf, was wiederum eine gesteigerte Nachfrage an Reproduktionsgrafik nach sich zog[70]. Die Mezzotinto erwies sich hierbei als geeignetste Technik, den spezifisch akademischen Malstil mit seinen zarten Farbverläufen und glatten Oberflächen wiederzugeben. Akademische Künstler – an erster Stelle ist hier auf Joshua Reynolds zu verweisen – förderten die Mezzotinto daher als ideales Medium zur Verbreitung ihrer Bildideen. Sie schlossen Kontrakte mit führenden Schabkünstlern, welche sie autorisierten, Reproduktionen ihrer Gemälde anzufertigen und unter die Leute zu bringen: für die Grafiker eine willkommene Einnahmequelle, für die Maler ein probates Mittel der Eigenwerbung. Auch wenn druckgrafische Techniken innerhalb der

Royal Ayademy selbst stets marginalisiert wurden, so erwiesen sich doch akademische Künstler als wichtige Förderer der Schabkunst. Auch darauf war der Sonderstatus der Technik in England zurückzuführen.[71] Englische Hauptakteure waren Valentine Green, John Raphael Smith und Richard Earlom: von allen drei Künstlern besitzt die Kunstsammlung Blätter, die in ihrer Qualität diesen Höhepunkt der Schabkunst repräsentieren und veranschaulichen.

Außergewöhnlich prächtig ist der Farbdruck Valentine Greens *Erasistratus the Physician, discovers the Love of Antiochus for Stratonice* (Kat. Nr. 89), zu dem erstaunliche, vorher unbekannte Fakten zusammengetragen werden konnten:[72] durch das neuentdeckte Wasserzeichen kann der Druck von 1776 auf nach 1794 umdatiert werden, Handkolorierungen wurden identifiziert und trotz intensiver Nachforschung bleibt das Göttinger Blatt derzeit das einzige bekannte in Farbe, alle anderen Exemplare beschränken sich auf Schwarz-Weiß.[73] Das zweite Blatt Greens, *His Grace The Duke of Bedford with his Brothers Lord John Russel, Lord Will:^{m}Russel, & Miss Vernon* (Kat. Nr. 88), führt mehrere Aspekte zusammen, die für die englische Umsetzung des Mezzotinto ganz typisch sind: es handelt sich um ein recht großformatiges Blatt (509 x 430 mm Plattenmaß), um ein Porträt, und zwar ein historisierendes und um eine Reproduktion eines Gemäldes. Solche Blätter, wie auch Kat. Nr. 91 und 94, waren durch ihre Ausmaße und malerische Qualität oft ein günstiger Ersatz für Gemälde, wurden deshalb gerahmt und wie Gemälde aufgehängt; wodurch viele der Blätter nicht mehr erhalten sind. Der kleine Herzog ist verkleidet als Heiliger Georg, Patron Englands. Hinsichtlich der thematischen Schwerpunktsetzung der Ausstellung auf das 300-jährige Jubiläum der Personalunion ist darauf hinzuweisen, dass die ersten englischen Könige aus Hannover den Namen Georg trugen und gerade zu ihrer Regentschaft in England die Mezzotintotechnik in Blüte stand. So steht das Blatt exemplarisch für das Thema der Ausstellung, weshalb es diesen Katalog auch als Titelbild ziert.

Richard Earloms *Portrait of Hounds* (Kat. Nr. 90) zeigt in seiner Reproduktion eines Gemäldes der Sammlung Robert Walpole (1676-1745) nicht nur dessen Repräsentationsbedürfnis hinsichtlich der Reproduktion seiner Gemäldesammlung sondern gleichzeitig seiner typisch englischen Leidenschaft für die Jagd. Auch *The Fruit Market* (Kat. Nr. 91) ist nach einem Gemälde aus der Walpole Collection entstanden.[74] John Raphael Smith ist sogar mit drei Blättern vertreten: dem Porträt der *Mrs. Mills* (Kat. Nr. 92), *The Fortune Teller* (Kat. Nr. 94) und dem hochinteressanten Blatt *Love in Her Eye Sits Playing* (Kat. Nr. 93). Das Blatt *Lady Musgrave* (Kat. Nr. 95) war laut Inventarbuch ebenfalls John Raphael Smith zugeschrieben, doch zeigt der Versteigerungskatalog von 1978, dass dieses unsignierte Blatt als Beigabe zum Verkauf des Porträts der *Mrs. Mills* in die Sammlung kam und einem unbekannt bleibenden Künstler zugeschrieben werden muss.[75]

Mezzotinto in den Niederlanden, Frankreich und Italien

In den Niederlanden war die Schabkunst verbreitet, beliebt und wurde von herausragenden Künstlern benutzt. Abraham Blooteling war entscheidend an ihrer Weiterentwicklung beteiligt. Er führte anstelle der bis dahin üblichen Roulette, einem Rädchen mit Stiel, das Wiegemesser ein. Dies ermöglichte aus einer vollständig aufgerauhten und damit schwarz druckenden Platte durch Glätten und Polieren eine gezielte Tonabstufung bis zu reinem Weiß zu erzielen.[76] Die Frühzeit des 17. Jahrhunderts kann anhand der Blätter von Peter Schenck d. Ä. (1660-1711) und Jacob Gole (1660-1724) präsentiert werden. Beide waren nicht nur Kupferstecher, sondern auch Verleger. Das Geschäft von Peter Schenck d. Ä. hatte zu Messezeiten eine Filiale in Leipzig, so dass seine Blätter, vor allem Landkarten, weit verbreitet waren. Sein *Bildnis der Maria de Wilde* (Kat. Nr. 79) führt uns eine Amsterdamer Kupferstecherin seiner Zeit vor. Jacob Gole war als französisch gebürtiger Hugenotte nach Amsterdam ausgewandert und reproduzierte maßgeblich nach Vorlagen von Cornelis Dusart, wie auch im Göttinger Blatt (Kat. Nr. 80), das jedoch kein Druck von der Platte ist, sondern der Abklatsch eines frischen Druckes, und damit seitenverkehrt.

Mezzotinto war in Frankreich und Italien nicht so verbreitet wie in England, Deutschland und den Niederlanden. Zwei französische Drucke liegen dennoch mit *Le Rieur* (Kat. Nr. 82) von Bernard Picart (1673-1733) und André Bouys (1656-1740) Porträt des Musikers *Marin Marais* (Kat. Nr. 83) vor. Picart wanderte zwar ebenso wie Gole nach Amsterdam aus, doch der 1698 datierte Druck entstand nachweislich in Paris mit dem Privileg des Königs in Zusammenhang mit dem im selben Jahr veröffentlichten Vortrag *Sur l´Expression générale et particulière* Charles Le Bruns im Verlag des Vaters Bernard Picarts.[77] Das Porträt des berühmten Musikers hatte Bouys 1704 selbst gemalt. Zur Verbreitung seiner eigenen Kunst und zur Beförderung der Bekanntheit des Musikers fertigte er das Schabkunstblatt an.[78] Vor allem scheint er sich auf den Ruhm des Musikers verlassen zu haben, der ihm den notwendigen Absatz des Blattes gesichert haben dürfte. Außergewöhnlich in Qualität und Anspruch ist das groß angelegte Projekt *Collection d´imitations de dessins d´après les principaux maître Hollandais et Flamands, commencée par Ploos van Amstel continué au nombre de cent morceaux* des Niederländers Cornelis Ploos van Amstel (1726–1798), das dessen Schüler Christian Josi 1821 bis 1828 in London postum verlegte. Ziel war es, Zeichnungen berühmter Künstler aus seiner eigenen Sammlung faksimilierend in verschiedenen druckgrafischen Techniken wie Aquatinta, Mezzotinto und anderen perfekt zu reproduzieren (Kat. Nr. 81).

Ein noch größeres, jedoch nie vollendetes Projekt steckt hinter den vier italienischen Schabkunstblättern der Universitätskunstsammlung: Carlo Lasinios geplante farbige Reproduktionen der 388 Künstlerselbstbildnisse in den Uffizien (Kat. Nr. 96-99).[79] Der kleine Bestand italienischer Beispiele in der Kunstsammlung bildet die Beliebtheit der Schabkunsttechnik im Vergleich zu anderen druckgrafischen

Techniken ab, und damit den Umstand, dass die Technik in Italien nie wirklich erfolgreich war.

Mezzotinto im 19. und 20. Jahrhundert

Mit der Entwicklung der Lithografie, Fotografie, Heliogravure und anderer Reproduktionstechniken im Laufe des 19. Jahrhunderts verlor die Schabkunst an Bedeutung. Die präziseste Reproduktion von Gemälden war mit der Fotografie möglich, und das in kaum beschränkter Auflagenhöhe. Vor allem das Porträt als bevorzugte Aufgabe der Schabkunst wurde durch die Fotografie ersetzt.[80] Hatte man die Auflagenhöhe zu Anfang des Jahrhunderts noch durch die Benutzung von Stahlplatten für alle druckgrafischen Techniken erhöhen können, verlor die Mezzotintotechnik doch als Reproduktionsmedium ihre traditionelle Aufgabe, durch diese angestammte funktionale Bindung auch ihren künstlerischen Reiz.

Nachdem die Schabkunst sowohl von Künstlern als auch der Forschung lange unbeachtet blieb, begann man sich Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts wieder für die außergewöhnlichen Reize und Effekte zu interessieren. Auf kunsthistorischer Seite schlägt sich dies nieder in der umfassenden Publikation Leischings aus dem Jahr 1913: *Schabkunst – Ihre Technik und Geschichte in ihren Hauptwerken vom XVII. bis zum XX. Jahrhundert*. Auf künstlerischer Seite wurde die Schabkunst zur Reproduktion von Gemälden nicht mehr benötigt, doch ihre malerischen Qualitäten der weichen vielstufigen Übergänge von Tiefschwarz bis Weiß reizte die Maler selbst – vor allem in Kombination mit anderen druckgrafischen Techniken.[81] Nicht als Reproduktionstechnik sondern als künstlerisches Ausdrucksmittel angesehen, spielte die begrenzte Auflagenhöhe überhaupt keine Rolle mehr, eher war diese Begrenzung für den Künstler sehr attraktiv. So verschwand die reproduzierende Schabkunst und die originalgrafische begann ihre Entwicklung – parallel zur Wiederentdeckung des Holzschnitts.

Für den Beginn des 19. Jahrhunderts typische großformatige Reproduktionen von Gemälden in hoher Auflagenhöhe können mit den Ganzfigurenporträts *Ernst August von Hannover* (Kat. Nr. 100) und *Georg V.* (Kat. Nr. 101) präsentiert werden. Sie sind nicht nur besonders großformatig, sie sind auch in so vielen Exemplaren in der Kunstsammlung vorhanden, dass man insgesamt von einer hohen Auflage ausgehen kann: den Druck Ernst Augusts besitzt die Kunstsammlung in 22 Exemplaren, den Georgs V. in 24.[82]

Seit dem späten 19. Jahrhundert bediente sich ein neuer Künstlertyp der Schabkunst. Die modernen Malerradierer waren akademisch ausgebildet, beherrschten die verschiedensten Techniken wie Aquatinta, Monotypie, Radierung, Holzschnitt und entdeckten den Druckvorgang als künstlerisches Gestaltungsmittel. Reproduktiv tätige Künstler druckten in der Regel nicht selbst, originalgrafisch tätige interessierte das Experimentelle, dazu gehörte auch das Drucken auf der eigenen Druck-

erpresse.[83] Obschon bereits im 18. Jahrhundert Künstler wie John Raphael Smith (Kat. Nr. 92-94) nicht nur reproduktiv, sondern auch nach ihren eigenen Entwürfen arbeiteten, unterscheidet sie ein wesentlicher Aspekt von den Künstlern der Moderne: Im 18. Jahrhundert beherrschte man die Technik, vor allem in England, in Perfektion und reizte sie voll aus. Die Künstler um 1900 strebten nicht nach technischer Vollkommenheit in überkommenem Sinn, das experimentierende Finden neuer Bildvorstellungen und Gestaltungsmittel interessierte sie, ein kreativer Umgang mit der Technik, der sich auch in den Schabkunstblättern des 17. Jahrhunderts bei den Künstlern der allerersten Stunde findet (vgl. Kat. Nr. 1 und 2).[84] Die Auseinandersetzungen moderner Künstler des 20. Jahrhunderts mit der Schabkunst können mit herausragenden Blättern von Max Klinger (1857-1920) (Kat. Nr. 102) und Leopold Graf von Kalckreuth (1855-1928) (Kat. Nr. 103) vorgeführt werden.[85] Klinger arbeitet in vielen Drucktechniken, Mezzotinto spielt eher eine untergeordnete Rolle, doch ist er beispielhaft für den Übergang von traditionellem Umgang zu innovativem Experiment mit der Technik.[86] Auch Kalckreuth nutzte die Schabkunst nicht mehr reproduktiv; er verfuhr technisch klassisch, versuchte aber die Spuren druckgrafischer Techniken als gestalterische Mittel zu verwenden.

Naturwissenschaftliche Illustrationen im 18. Jahrhundert

Ein bisher vollkommen unentdecktes und unbearbeitetes Feld wird in dieser Ausstellung sowie in diesem Katalog erstmals thematisiert:[87] die Mezzotintotechnik in der naturwissenschaftlichen Illustration. An der Universität Göttingen konnten zwei[88] herausragende Beispiele für diese Verwendung gefunden werden, die in Ausstellung und Katalog vorgestellt werden: die originalen Kupferdruckplatten (Kat. Nr. 105) aus Tobias Mayers *Mondglobus*-Projekt um 1750 sowie die Illustration des sogenannten *„Schwäbischen Medusenhauptes“* (Kat. Nr. 104), die Blumenbach in seinem Unterricht herumreichte. Die Medusenhauptillustration nutzt den gleichmäßigen Grauton, um den flächigen Stein darzustellen, auf dem sich das versteinerte Fossil abzeichnet. Die Darstellung der Mondlandschaft mit ihren Kratern, Verschattungen und weiten Flächen wäre in Kupferstich oder Radierung in solcher Grautonmodellierung nicht möglich gewesen, die Mezzotintotechnik erwies sich hier als äußerst dienlich zur Abbildung der zuvor nie ähnlich exakt wiedergegebenen Mondoberfläche.

Provenienzen der Göttinger Schabkunstblätter

Der Schabkunstbestand in der Grafischen Sammlung der Georg-August-Universität Göttingen beläuft sich auf 99 Blatt. Ein großer Teil der Schabkunstblätter (Kat. Nr. 1-4, 42-46, 47-59, 61-66, 72, 77, 83, 84, 85-87, 96-99) stammt aus dem Altbestand, d.h. größtenteils aus der Sammlung Uffenbach, die sich seit 1770

an der Universität befindet. Sie alle tragen einen ovalen Stempel, der seit Ankunft der Sammlung Uffenbach für die Druckgrafik verwendet wurde. Jedoch wurde dieser Stempel entgegen bisheriger Annahme nicht ausschließlich für die Sammlung Uffenbach verwendet, wie seit neuestem durch das handschriftliche *Giornale delle compre et Donazione di Stampe fatto per la Racolta esistente nella Bibliotheca Reale ed Elettorale di Goettingen 1785* des ersten Kurators Johann Dominicus Fiorillo[89] nachzuweisen ist. Die Korrespondenz und Inventarbücher Fiorillos werden zurzeit im Zuge der Neuinventarisierung der Grafischen Sammlung von der Autorin miteinander abgeglichen und ausgewertet. Durch erste Stichproben kann z.B. die Provenienz des „*Bethlehemitischen Kindermordes*" Marcantonio Raimondis nach Raffael durch das *Giornale,* mit dem Erwebsjahr 1786 und der Herkunftsangabe des „*Bolzmannischen Catalogus*" verbunden werden. Das Blatt ist in der Sammlung noch vorhanden und trägt ebenfalls besagten ovalen Stempel. Fiorillos seit 1785 nachgewiesene Ankäufe zeigen auch, dass er die Inventarbücher für Grafik und Zeichnung nicht erst ab 1800 geführt haben kann. Damit wird er bereits im Jahr seiner Einstellung durch Heyne 1784 begonnen haben, da er andernfalls kaum hätte beurteilen können, welche Lücken der Sammlung mit Ankäufen zu schließen waren. Obwohl die Auswertung der Quellen erst am Anfang steht, kann hinsichtlich der Schabkunst festgehalten werden, dass Fiorillo zahlreiche zeitgenössische Grafiken erwarb, darunter auch Mezzotintoblätter, die jedoch nicht mehr vorhanden sind. Beispielsweise kaufte er am 16. August 1787 dreizehn Blätter, darunter *Die heilige Familie* von Richard Earlom nach Peter Paul Rubens und zwei Tage später zehn Blätter in Leipzig, darunter *Alexander und sein Arzt Philippus* von Valentine Green nach Benjamin West[90]

Die im Katalog erfassten Blätter haben sehr unterschiedliche Provenienzen. Von den acht Göttinger Professorenporträts (Kat. Nr. 69–76) stammen vier aus den Beständen der Staats- und Universitätsbibliothek. Von den vier Blättern aus der Kunstsammlung muss die Herkunft für drei vorerst offen bleiben. Lediglich Gesners Bildnis lässt sich über den aufgebrachten Stempel dem Altbestand zuordnen. Das Porträt des Musikers Mattheson, das, ebenso wie die Göttinger Professorenporträts, ursprünglich für den oben beschriebenen *Bildersal* Bruckers und Haids angefertigt wurde, stammt als Einzelblatt durch den Stempel nachweisbar aus dem Altbestand, ebenso Haids Darstellung Georgs II. (Kat. Nr. 68), Bernhard Vogels Bildnis des Franz Ignaz Roth (Kat. Nr. 60) und Johann Gottfried Haids Bildnis des Johann Baptista Piazzetta müssen aufgrund der Indizien[91] zwischen 1845 und und 1927 in die Sammlung gelangt sein. Zwei weitere Blätter, Johann Georg Bodenehrs Dinglinger (Kat. Nr. 67) und Peter Schencks Maria de Wilde (Kat. Nr. 79) sind Teil eines Ankaufs aus dem Besitz der Irene Dumont aus dem Jahr 1966. Sie stammen aus der Sammlung ihres Mannes Eugen Dumont, der als Schauspieler erst in Düsseldorf, später in Göttingen wirkte.[92]

Einige der Blätter, insbesondere das gesamte Konvolut der Fennitzer-Grafiken (Kat. Nr. 5–41), lassen sich in keinem Inventar nachweisen. Da sich auch sonst

keine Unterlagen finden lassen, muss ihre Herkunft unbekannt bleiben (Kat. Nr. 5-41). Andere Blätter, vor allem die englischen Stücke, wurden erst in den 1960er und 70er Jahren angekauft oder ersteigert: Bernard Picarts *Le Rieur* (Kat. Nr. 82) konnte 1971 von Prof. Dr. Hermann Eugenhart (Göttingen) erworben werden, *The Fruit Market* (Kat. Nr. 91) von Richard Earlom kam 1978 aus dem Konvolut Claus Korte (Berlin). Ob die 22 Exemplare Ernst Augusts und die 24 Exemplare Georgs V. alle zu der Schenkung gehörten, lässt sich anhand des diesbezüglichen Inventarbucheintrages (Inv. Nr. D 1973/11 und D 1973/12) nicht feststellen – es ist aber davon auszugehen, dass die Blätter als Konvolut geschenkt wurden.

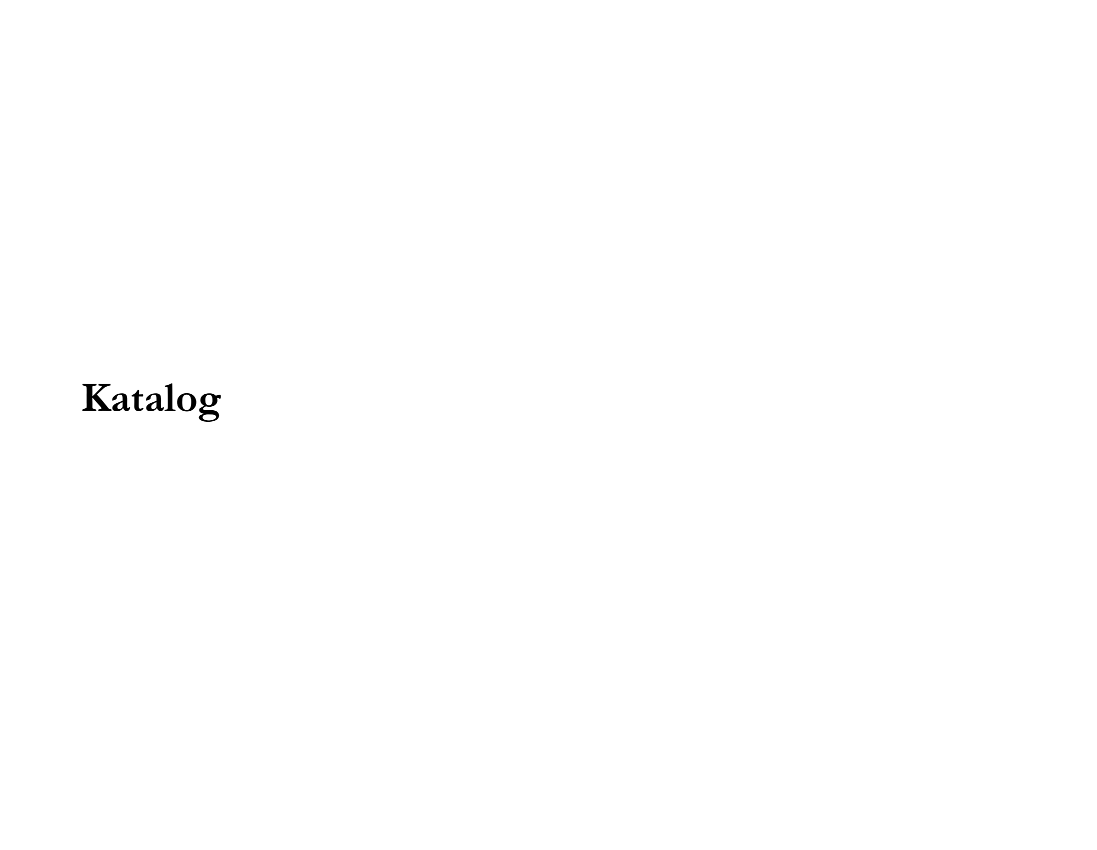
Die beiden Blätter Valentine Greens *His Grace The Duke of Bedford with his Brothers Lord John Russel, Lord Will:m Russel, & Miss Vernon* (Kat. Nr. 88) und *Erasistratus the Physician, discovers the love of Antiochus for Stratonice* (Kat. Nr. 89) wurden auf der Bassenge-Auktion Nr. 31 im Mai 1978 erworben, ebenso *A Portrait of Hounds* von Richard Earlom (Kat. Nr. 90) und die drei Blätter John Raphael Smiths *Mrs. Mills* (Kat. Nr. 92), *Love in Her Eye Sits Playing* (Kat. Nr. 93), *The Fortune Teller* (Kat. Nr. 94) und das unbekannt britische Blatt *Lady Musgrave* (Kat. Nr. 95), letzteres als Beigabe zu *Mrs. Mills*.
Cornelis Ploos van Amstels *Knabe mit Hut in einer Haustür* (Kat. Nr. 81) ist Teil des Nachlasses von Wolfgang Stechow (1896-1974): Stechow war in den 1920er Jahren Privatdozent für Kunstgeschichte an der Georgia Augusta und publiziert 1926 den ersten wissenschaftlichen Gemäldekatalog der Sammlung. Auf Grundlage des „*Gesetzes zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums*" vom 7. April 1933 wurden auch an der Georgia Augusta 45 Dozenten entlassen, zu denen neben Wolfgang Stechow[93] weitere bedeutende Wissenschaftler wie Emmy Noether, Nikolaus Pevsner u.a. zählten.[94] 1936 emigrierte Stechow in die USA, wo er bis zu seiner Emeritierung 1963 als Professor am Oberlin College Kunstgeschichte lehrte, um danach an zahlreichen Universitäten seine Lehrtätigkeit als Gastdozent fortzusetzen – seine Kunstsammlung indes vermachte er in großzügiger Geste der Georgia Augusta.

Die jüngsten Schabkunstblätter, jene von Klinger und Kalckreuth (Kat. Nr. 102 und 103), gelangten als Konvolut in die Sammlung. Das Inventarbuch[95] verzeichnet sie im Jahr 1968 unter den Nummern 39-45 neben vier Radierungen, darunter eine von Max Liebermann und einer Lithographie Ludwig von Hofmanns als „*Alter Besitz aus einer Mappe des Deutschen Kunstvereins, Berlin Vereinsausgabe 1904*".

Ungeachtet der recht unterschiedlichen Provenienzen des Bestandes und der regional nicht ganz gleichgewichtigen Verteilung können die Schabkunstblätter der Grafischen Sammlung der Universität Göttingen die gesamte Bandbreite der Technik in ihrer Geschichte, Funktion und experimentellen Nutzung demonstrieren.

Anne-Katrin Sors

Katalog



Anfänge der Schabkunst

Erfindung und erste Künstler

Ruprecht von der Pfalz (Prag 1619 – 1682 Springgardens)

1. Jugendlicher Krieger mit Lanze und Schild

1658
nach Pietro della Vecchia (1602-1678)
Mezzotinto, 295 x 214 mm (Blatt), I. Zustand
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Altbestand (ohne Inv. Nr.)

Prinz Ruprecht von der Pfalz war Sohn des Winterkönigs Friedrich V. und Elisabeth Stuarts[96] - damit gehörte er nicht nur zum Reichsfürstenstand, sondern war auch königlicher Herkunft. Er zählt zur ersten Generation von Schabkünstlern, das heißt zu jenen experimentierfreudigen Laien und Radierdilettanten, die sich in den 1650er Jahren am Hofe des Mainzer Kurfürsten trafen.[97] Zwei seiner Mezzotintohauptwerke, vorliegendes *Jugendlicher Krieger mit Lanze und Schild* sowie das große Blatt *Der Henker mit dem Haupt Johannes des Täufers*, letztes nach Ribera, entstanden 1658.[98]
Das Schabkunstblatt - auch als *Fahnenträger* oder *Junger David* bezeichnet - entstand nach dem Gemälde des Pietro della Vecchia, das sich heute in Pommersfelden befindet, früher in der Schönbornschen Sammlung in Wien.[99] Zu vermuten ist, dass sich das Gemälde in den 1650er Jahren im Besitz des Mainzer Erzbischofs Johann Philipp von Schönborn befand und Ruprecht daher bekannt war - allerdings ist nicht nachzuweisen, wo genau sich das Werk zur damaligen Zeit befand. Ruprecht veränderte seine Vorlage und damit auch entscheidend den Inhalt: Während das früher Giorgione zugeschriebene Gemälde[100] einen jungen Mann in Kettenhemd mit Schwert und Lanzenschaft zeigt, eine wenig standesgemäße, für die Zeit zusammengesucht wirkende militärische Bekleidung, die wohl einen jungen Soldaten niederen Standes bezeichnet, trägt der geschabte junge Mann ein weißes Hemd. Zusammen mit dem Federhut lässt die Darstellung so eher an eine Saujagd mit Schwert und Spieß, ein zeittypisches Vergnügen junger Adliger, denken. Aus dem vermutlichen Typenbild des jungen Soldaten mit erbeuteten Attributen des Federhuts und des Kettenhemds, wurde ein als Porträt zu verstehendes Bild. Der Bildtypus des halbfigurigen Bildnisses einer Person, die mit bezeichnenden Attributen einen Stand oder Beruf charakterisiert, ist aus oberitalienischer Malerei des mittleren 16. Jahrhunderts bekannt. Datiert ist das Blatt auf dem sichtbaren Teil des Schildes, das der jugendliche Krieger mit seiner rechten Hand festhält: *[1]658 Rup: P.Fec[it]*. In der rechten oberen Ecke sehr schwierig zu entziffern *Giorio Pin[xit]*, was sich auf die frühere Zuschreibung des Vorlagengemäldes an Giorgione bezieht.

Anne-Katrin Sors



Johannes (Jan) **Thomas von Ieper** (Ieper 1617 - 1678 Wien)

2. Pro Deo et Patria

Mezzotinto, 205 x 168 mm (Blatt)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Altbestand (ohne Inv. Nr.)

Die Darstellung des Kopfes eines Kriegers im Profil schabte Jan Thomas wohl nach einem eigenen Gemälde von 1658, das jedoch nicht mehr existiert. Diese Annahme geht auf die Inschrift am unteren Rand des Blattes zurück, die beim Göttinger Exemplar nicht mehr vorhanden ist: *PRO DEO & PATRIA / Joannes Thomas pinxit 1658*.[101]
Jan Thomas erhielt seine Ausbildung in der Werkstatt des Peter Paul Rubens (1577-1640) in Antwerpen; dieser Einfluss ist in seinem malerischen Oeuvre deutlich merkbar. Um 1639/40 wurde er Meister in Antwerpen, in den 1650er Jahren siedelte er in deutschsprachige Regionen über, 1656 ließ er sich endgültig in Wien nieder.[102]
Jan Thomas kam - wie viele andere Künstler - 1658 zur Kaiserkrönung nach Frankfurt am Main Carol Wax nimmt, ausgehend von den schwungvoll durch den Grund laufenden Bögen an, dass er hier die Schabkunst von Prinz Ruprecht lernte, erkennt aber ebenso Einflüsse Ludwig von Siegens.[103]
Unabhängig von diesen kaum zu verifizierenden Annahmen ist der Charakter des Blattes auffällig: Die dunkelgrundige Darstellung scheint mit dieser neuen technischen Möglichkeit samtigen Dunkels zu spielen. Stark kontrastierende Lichter werden benutzt und in ihrer Ausführung modifiziert, um Metall am Helm, Haut im Gesicht und Textil am Hemd darzustellen. All dies wirkt wie ein bewusstes Experimentieren des Künstlers mit der neuen Technik, deren Möglichkeiten er erprobt.

Anne-Katrin Sors



Herman Hendrik de Quiter (Ostfriesland 1638 – 1708 Kassel)

3. Alpheus und Arethusa

Mezzotinto (Inschrift gestochen), 389 x 308 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Altbestand (ohne Inv. Nr.)

Herman Hendrik de Quiter gehört zur ersten Generation von Künstlern, die mit der Mezzotintotechnik arbeiteten. In Ostfriesland geboren, ist er 1673 als Bürger von Hamburg belegt. Aufenthalte in Gottorf 1675, Nijmegen 1678, 1688 in Köln als Bauinspektor des Kölner Erzbischofs sowie danach in derselben Funktion in Bremen sind nachweisbar. Die letzten Jahrzehnte verbrachte er in hessischen Diensten, wo er 1708 in Kassel verstarb. Reisen führten ihn nach Frankreich, England und Italien, wo er bei Carlo Maratta lernte, das Mezzotintoverfahren jedoch erlernte er vermutlich in den Niederlanden.[104]
Die dargestellte Geschichte entstammt den Metamorphosen des Ovid (5.572-641)[105]: der arkadische Flussgott Alpheus, Sohn des Okeanus und der Thetis, verliebt sich in die Nymphe Arethusa, als diese zur Abkühlung in einem kühlen, von Schatten spendenden Bäumen umgebenen Gewässer badet. Hier sieht man den spannenden Moment der Erkenntnis Arethusas, die beim Schwimmen durch das Gemurmel vom Grund des Wassers erkennt, dass Alpheus ihr näher kommt. Sie springt ans Ufer und flieht ohne ihre Kleider, die am anderen Ufer liegen. Damit sie ihm entfliehen kann, umgibt die Göttin Diana sie mit einer Wolke und verwandelt Arethusa in einen Fluss, der unterirdisch von Griechenland durch den Hades nach Sizilien fließt, wo sie bei Syrakus als „*Arethusaquelle*“ der Erde entspringt. Alpheus sucht als Fluss mit seinen Wassern noch immer in den Meeren nach Arethusa. Der Köcher mit Pfeilen, der an einem Baum im Hintergrund hängt, ist ein bildlicher Hinweis auf die helfende Göttin Diana, deren Waffenträgerin Arethusa war.
Das in der Inschrift erwähnte Vorbildgemälde des Jan van Nek konnte nicht ausfindig gemacht werden, jedoch stach Abraham Blooteling ebenfalls nach dieser Vorlage.[106] Blootelings Kupferstich verhält sich seitenverkehrt zu Quiters Schabkunstblatt,[107] aber es liegt die Vermutung nahe, dass das Gemälde van Neks ebenso wie der Stich Blootelings die Nymphe in Leserichtung nach rechts flüchten ließ - die Komposition funktioniert bei Quiter entgegen der Leserichtung nicht so gut wie auf dem Stich Blootelings. Ob Stich oder Schabkunstblatt eher entstand, sie voneinander abhängen oder beide direkt nach dem Gemälde gefertigt wurden, muss ebenso Spekulation bleiben.

Anne-Katrin Sors


Arethusa ab Alpheo adamata in fontem sui nominis conuertitur Ovid

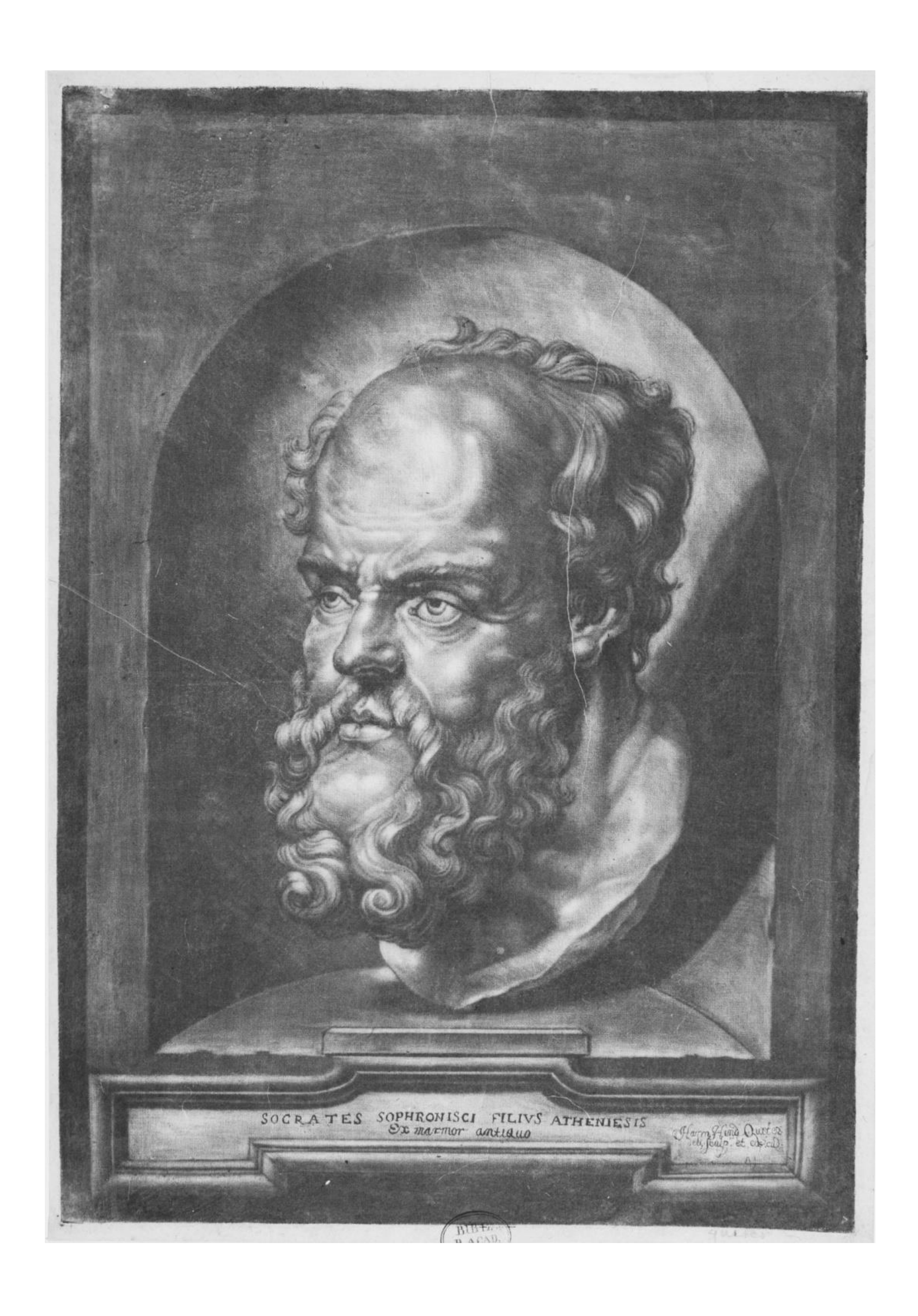
Herman Hendrik de Quiter (Ostfriesland 1638 – 1708 Kassel)

4. Porträtbüste des Sokrates

nach Peter Paul Rubens (1577-1640)
Mezzotinto (Inschrift gestochen), 343 x 240 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Altbestand (ohne Inv. Nr.)

In einer halbrund geschlossenen Nische steht die Büste, in der man laut Inschrift der umbrechend profilierten Tafel Sokrates sah. Das Licht beleuchtet von links das Gesicht mit der hochgewölbten kahlen Stirn und dem strähnig gelockten Bart. Der Blick der Büste geht nach links, ihr Halsansatz erscheint als Bruchstelle. Eine Befestigung der Büste ist nicht erkennbar. In der Inschrift (*SOCRATES SOPHONISCI FILIUS ATHENIE[N]SIS / EX MARMOR[E] ANTIQUO*) scheinen grammatisch-orthografische Unsicherheiten auf, die hier in Klammern korrigiert sind, ein merkwürdiger Umstand, wenn man sich das anvisierte gelehrte Publikum vorstellt und die Hersteller der Vorlage in den Blick nimmt: Das Schabkunstblatt beruht nämlich auf einem Kupferstich, den Paulus Pontius 1638 nach einer Zeichnung von Rubens als Teil einer Serie von zwölf Bildnissen nach antiken Büsten angefertigt hatte.[108] Die Büsten werden sich in Rubens eigener umfangreichen Sammlung befunden haben.[109] Die Unterschrift *ex marmore antiquo* sollte die Echtheit der antiken Büsten verdeutlichen.
Weshalb Quiter nach dem Pontius-Stich ein Schabkunstblatt fertigte, ist ungewiss. Möglicherweise liegt das Bestreben zugrunde, den formalen Charakter antiker Plastik durch tonwertige Darstellung authentischer wiederzugeben. Das Blatt scheint sehr selten zu sein[110]. Innerhalb des breiten Spektrums druckgrafischer Reproduktionen antiker Plastik ist die Verwendung von Schabkunst ungewöhnlich.[111]

Arwed Arnulf


SOCRATES SOPHRONISCI FILIVS ATHENIESIS
Ex marmor antiquo
Harm Hend Quiter
deli. sculp. et excud.

Mezzotinto in Deutschland

Die druckgrafischen Zentren Augsburg und Nürnberg

Georg Fennitzer (Nürnberg 1646 – 1722 ebd.)

Georg Fennitzer,[112] Sohn Johanns (1611-1688),[113] Bruder Michaels (1641-1702),[114] war wie diese als Silberdrahtzieher und Kupferstecher tätig. Die Familie erwarb seit dem 16. Jahrhundert in verschiedenen metallbearbeitenden Handwerken großen Wohlstand. Georg Fennitzer d. Ä.[115] (1538-1613) etwa, Messerschmied und Betreiber von Sing- und Fechtschulen, war so wohlhabend, dass er seine umfangreiche, noch heute erhaltene Bibliothek an die Kirche St. Lorenz in Nürnberg stiftete und Kapital für theologische Ausbildungsstipendien hinterließ. Wie die jüngeren Familienmitglieder war er als Meistersinger aktiv. Trotz bekundeter Bezeichnung als Drahtzieher, Büchsenmeister und Messerschmiede betätigten sich Johann, Georg und Michael wohl vornehmlich als Verleger und Kupferstecher.[116] Vor allem Georg und Michael profitierten von der ungeheuren Expansion der grafischen Porträtherstellung, die im 17. Jahrhundert besonders in Nürnberg und im konkurrierenden Augsburg zu bemerken ist. Auffallend ist die Spezialisierung der Fennitzers auf Schabkunstporträts, die trotz der wohl deshalb gewählten kleinen Formate besonders zeitaufwendig und teuer waren. Die Kunstgeschichte vernachlässigte die Fennitzers und ihre Schabkunstproduktion ganz offensichtlich wegen der dargestellten Personen und der gewählten Darstellungsmodi:[117] Georg und Michael hatten sich auf Darstellungen lange verstorbener Mitglieder des Nürnberger Patriziats spezialisiert, nutzten die Schabkunst zur Nachbildung hierfür als Vorbild ausgesuchter Gemälde des 15. und 16. Jahrhunderts, adaptierten ältere stilisierte Stifterbilder und erfanden häufig Bildnisse unter Anwendung altertümelnder Bildniskonzepte, Kostüme und Darstellungsmodi. Dies ist im Folgenden an den Beispielen aus der Göttinger Kunstsammlung zu exemplifizieren und in funktionale Kontexte zu stellen.

Zunächst überrascht die scheinbar kunstlose, steif und stilisiert erscheinende Darstellung der Personen, die auf den 37 Schabkunstblättern – die meisten mit der Signatur der Nürnberger Stecher und Verleger Georg oder Michael (Kat. Nr. 39) Fennitzer versehen – erscheinen, darunter durch Format und Habitus unterscheidbar zwei Serien und einige Einzelblätter. Vergleicht man diese Blätter mit jenen deutlich größeren grafischen Porträts, die gleichzeitig in Nürnberg entstanden, in formal und inhaltlich aufwendigster Form mit zeitgenössisch modernen Modi des gemalten Repräsentationsporträts operierten und sich an fürstlichen Adel, städtisches Patriziat und gelehrte Kreise richteten, – vgl. in diesem Katalog die Blätter von Weigel (Kat. Nr. 42 - 46), Vogel (Kat. Nr. 60), Heiss (Kat. Nr. 47 - 59), Haid (Kat. Nr. 68 - 77) – so drängt sich die Frage nach dem Grund derart bescheiden erscheinender Darstellungen in der andererseits so aufwendigen und teuren Schabkunsttechnik auf. Nähere Betrachtung führt zur Besonderheit der Blätter und deren funktionaler Erklärung.

5. – 22. Serie kleinformatiger Patrizierporträts

Betrachten wir zunächst die Serie kleinformatiger Bildnisse, die durch Plattengröße und Beschriftungsart zusammengehörig erscheinen (Kat. Nr. 5-22). Die Nachnamen der Dargestellten führen in den kleinen Kreis des Nürnberger Patriziats, zu jenen Familien, die sich allein die Besetzung der Ämter des Kleinen Rats vorbehielten und in jährlich wechselnder Konstellation Politik und Verwaltung der Reichsstadt und ihres Territoriums lenkten.[118] Mendel, Volckhamer, Schopper, Pfintzing, Haller und Pömer tauchen in den Unterschriften auf. Dass hier wichtige Namen besonders mächtiger Nürnberger Familien fehlen, erklärt ein Blick in die Grafikverzeichnisse:[119] Die Firma Fennitzer stellte gleichformatige Tafeln auch für Mitglieder der Familien Behaim, Haller, Imhof, Holzschuher, Kress und Tucher her, nur dass deren Schabkunstbildnisse nicht in der Göttinger Sammlung vorliegen. Wendet man sich nun den Vornamen und Datierungen der Bildunterschriften zu, finden formale Eigenartigkeiten Erklärung. Hardwig Volckhamers[120] Bildnis (Kat. Nr. 5) trägt die Datierung 1310, Berthold Pfinzings (Kat. Nr. 6) 1341,[121] Christian Schoppers (Kat. Nr. 7) 1395, Wilhem Mendels[122] (Kat. Nr. 8) 1404. Alle vier lebten damit deutlich vor dem zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts, vor jener Zeit also, in der ausgehend von den niederländischen Zentren die naturähnliche und individualisierte malerische Darstellung von Personen aufkam und das naturnahe Porträt als zunächst malerisches, später auch grafisches Produkt entstand.[123] Vor dieser Zeit wurden zwar Personen etwa als kniend betende Stifter in zeitgemäßer Stilisierung dargestellt,[124] deren Identifizierung erfolgte aber allein aufgrund von Wappen und Beischriften. Wollte man in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts einen Vorfahren dieser Zeit porträtieren, um memoriale oder genealogisch-repräsentative Zwecke zu verfolgen, blieb einem entweder die Bezugnahme auf ein derart altertümliches und eventuell vorhandenes Stifterbildlein oder die mehr oder weniger freie Erfindung, wobei vollkommen fremde Bildnisse hinreichend altertümlich empfundenen Charakters Verwendung finden konnten. Steife Körperhaltung, Hut- und Gewandform sprechen bei Hardwig Volckamer (Kat. Nr. 5) tatsächlich für den Bezug auf eine Stifterfigur des 14. Jahrhunderts, doch wurden seine Gesichtszüge von Fennitzer individualisierend verfeinert. Ob diese Generierung eines Ahnenbildnisses auf den Schabkünstler zurückgeht oder dieser auf eine malerische Vorlage zurückgriff, in der ein Maler dem bildlich verlorenen Ahnen eine Physiognomie verlieh, ist unklar. Ähnliches ist für die übrigen älteren Darstellungen der Serie anzunehmen, wobei Berthold Pfintzings (Kat. Nr. 6) Kleidung drauf hindeutet, dass ein gemaltes Bildnis der Zeit um 1500 als Anregung herhalten musste, Herrmann und Christian Schopper (Kat. Nr. 12 und 7) mussten sich eine Vorlage mit geringer Abwandlung und seitenverkehrender Spiegelung teilen. Jörg Lienppers (Kat. Nr. 19) Bildnis verrät in Körperdrehung, Ausschnitt, Kleidung und Frisur Rückgriff auf ein Porträt in der Tradition früher niederländischer Malerei. Ist nun der fiktive, absichtlich altertümelnde Charakter der Bildnisse offenbar, so bleibt

nach der Funktion zu fragen. Wie gesagt gehören alle Dargestellten den wenigen in Nürnberg ratsfähigen Geschlechtern an. Alle Inschriften nennen Nürnberg oder ein Ratsamt der Stadt, „*Wart des Rats*“ oder „*Senator*“. Es ist zu vermuten, dass die Ratsfähigkeit und Ratstätigkeit der Dargestellten Anlass ihrer späten Darstellung war. Da unterschiedliche Familien vorkommen, dürfte nicht allein die familiär-genealogische Repräsentationsabsicht, sondern eher eine kommunale, bzw. patriziatsspezifische Motivation zur Anfertigung der Blätter vorgelegen haben. Da es sich bei den angegebenen Ämtern nicht um die vier wahlpflichtigen Hauptämter oder deren beigeordnete Kontrollinstanzen handelt, ist eher an eine spezielle, Ratsmitgliedern vorbehaltene Funktion, wie eine Kirchpflegschaft oder Stiftungsaufsicht zu denken.[125] Vielleicht könnte weitere Nachforschung eine Verbindung von Namen, Jahreszahlen und Amt zu Tage fördern. Da keine Buchpublikation nachweisbar ist, für die jene Bildnisse gedacht gewesen sein könnten, wie dies bei grafischen Porträtfolgen häufig der Fall ist,[126] andererseits die hohe Zahl und chronologische Abfolge es nahe legen, könnte eine solche geplant gewesen, doch nie zu Stande gekommen sein. Fennitzers Konkurrent Johann Friedrich Leonard etwa schuf eine Reihe gleichartiger historisierender Schabkunstbildnisse ähnlichster Ausführung für eine Publikation, die die vom Rat bestellten Pfleger des Nürnberger Heilig-Geist-Spitals seit dem 14. Jahrhundert dokumentierte.[127]

Arwed Arnulf

5. Hardwig Volckamer

In Nürnb: A. 1310 G.F.
Mezzotinto (Inschrift gestochen)
129 x 92 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen,
Herkunft unbekannt

6. Berthold Pfinzing

Wartus Ward Des Raths 1341 G.F.
Mezzotinto (Inschrift gestochen)
142 x 93 mm (Blatt, aufgeklebt)
Kunstsammlung der Universität Göttingen,
Herkunft unbekannt

7. Christian Schopper

In Nürnb:Ward Des Raths 1395
Mezzotinto (Inschrift gestochen)
113 x 83 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen,
Herkunft unbekannt

8. Wilhelm Mendel

In Nürnberg. War des Raths. Starb 1404
Mezzotinto (Inschrift gestochen)
122 x 85 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen,
Herkunft unbekannt

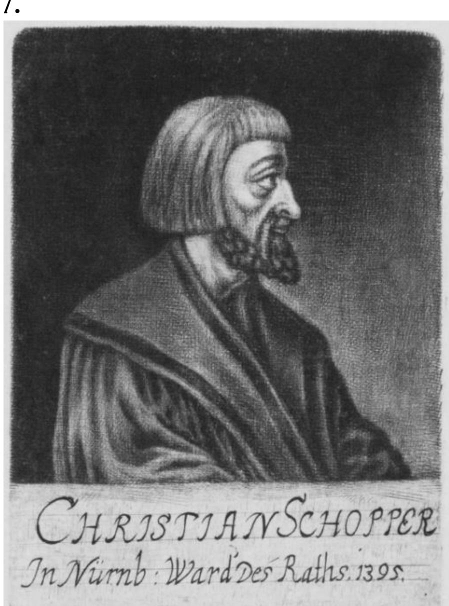
5.



6.

BERTHOLD PFINTZing
Quartus Ward des Raths. 1341. G. F.

7.



8.



9. Conrad Mendel

In Nürnb: Sennat: A 1411
Mezzotinto (Inschrift gestochen)
124 x 85 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen,
Herkunft unbekannt

10. Georg Volcamer

In Nürnb: A 1412 G.F.
Mezzotinto (Inschrift gestochen)
133 x 93 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen,
Herkunft unbekannt

11. Heinerich Rumel

Kam in Rath 1402. Starb 1416
Mezzotinto (Inschrift gestochen)
127 x 90 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen,
Herkunft unbekannt

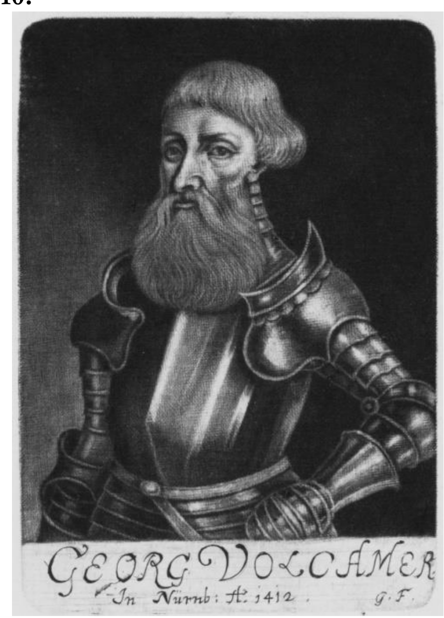
12. Herman Schopper

In Nürnb: 1424
Mezzotinto (Inschrift gestochen)
114 x 78 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen,
Herkunft unbekannt

9.


CONRAD MENDEL.
in Nürnb: Sennat: A: 1411.

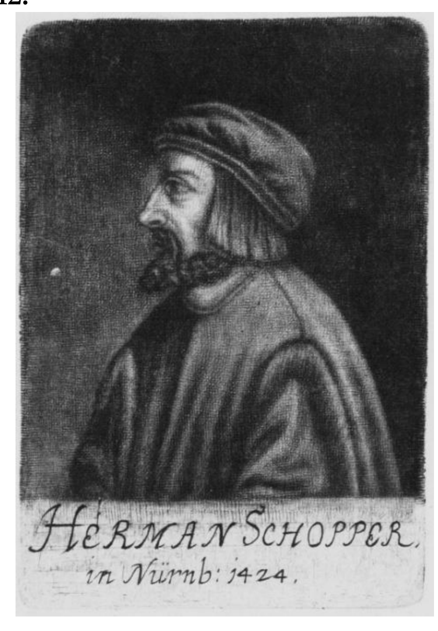
10.


GEORG VOLCAMER
In Nürnb: A: 1412. G.F.

11.


HEINERICH RUMEL.
Kam in Rath. 1402. Starb: 1416.

12.


HERMAN SCHOPPER.
in Nürnb: 1424.

13. Erhardt Haller

In Nürnb: Sennator. A 1430
Mezzotinto (Inschrift gestochen)
115 x 77 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Herkunft unbekannt

14. Peter Schoper

In Nürnberg Sennator. Starb. A. 1434
Mezzotinto (Inschrift gestochen)
133 x 88 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Herkunft unbekannt

15. Sigmund Pfintzing

Senator benat: 1438 F. feni:
Mezzotinto (Inschrift gestochen)
145 x 92 mm
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Herkunft unbekannt

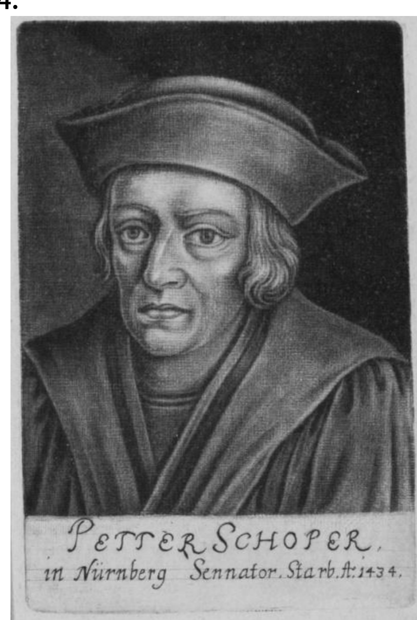
16. Michael Pömer

In Nürnberg Sennat: A. 1446
Mezzotinto (Inschrift gestochen)
121 x 87 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Herkunft unbekannt

13.


ERHARDT HALLER.
in Nürnb: Sennator. A°. 1430.

14.


PETTER SCHOPER.
in Nürnberg Sennator. Starb. A°. 1434.

15.


SIGMUND PFINTZING.
Senator. Senat: 1438.

16.


MICHAEL PÖMER.
in Nürnberg Sennat: A°. 1446.

17. Michael Pömer

In Nürnberg: Sennat: Starb A 1449
Mezzotinto (Inschrift gestochen)
125 x 88 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Herkunft unbekannt

18. Sebalt Rumel

In Nürnb: Sennator. Starb 1456
Mezzotinto (Inschrift gestochen)
132 x 89 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Herkunft unbekannt

19. Jorg Lienpper

In Nürnb: Der letzt dieses Nahmens. Starb. / 1484
Mezzotinto (Inschrift gestochen)
106 x 78 mm
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Herkunft unbekannt

20. Sebald Pfinzing

Wartus. Ward Des Raths Nat: 1487. (Den?)ben: 1543
Mezzotinto (Inschrift gestochen)
133 x 96 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Herkunft unbekannt

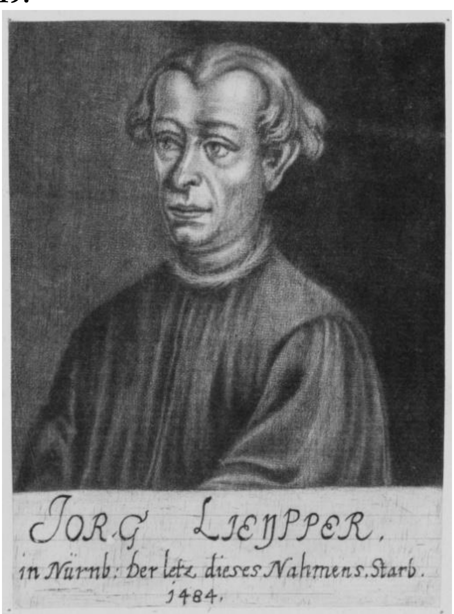
17.


MICHAEL PÖMER.
In Nürnberg: Sennat: Starb. A: 1449.

18.


SEBALT RVMEL.
In Nürnb: Sennator. Starb. 1456.

19.


JORG LIEYPPER.
in Nürnb: der letz dieses Nahmens. Starb.
1484.

20.


SEBALD PFINTZING.
Quartus. Ward des Raths. Nat: 1487. den: 1543

21. Sebald Pfinzing

Secundus. Ritter. Keys: Fried: III Rath.
Denat: 1489 / G: fenitzer f.
Mezzotinto (Inschrift gestochen)
143 x 92 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen,
Herkunft unbekannt

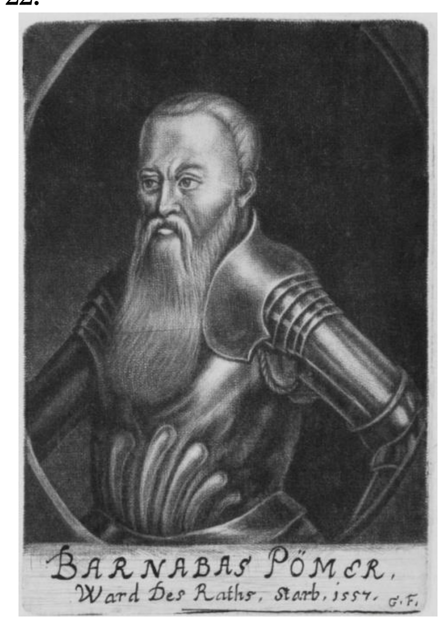
22. Barnabas Pömer

Ward Des Raths. Starb 1557 / G.F.
Mezzotinto (Inschrift gestochen)
129 x 88 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen,
Herkunft unbekannt

21.


SEBALD PFINTZING.
Secundus. Ritter. Keys: Frid: III. Rath.
Senat: 1489.
G: Fenitzer. f.

22.


BARNABAS PÖMER,
Ward Des Raths, Starb. 1557.
G.F.

Georg Fennitzer (Nürnberg 1646 – 1722 ebd.)

23. – 33. Serie größerformatiger Patrizierporträts

In größerem Format und vereinheitlichter Darstellung präsentieren sich die im Katalog folgenden zehn Blätter (Kat. Nr. 23-33) als Teil einer weiteren Serie. Auch diese Blätter zeigen männliche Personen des Nürnberger Patriziats. Namen, Ämter und Jahreszahlen sind in den Unterschriften beigegeben. Nicolaus Gross (Kat. Nr. 23) wird so als „Stadt-Richter" bezeichnet. Der Rest der Unterschrift, „In Nürnb[erg] Anno 1343", informiert uns darüber, dass auch dieses Bildnis nicht nach einer authentischen Porträtdarstellung zu Lebzeiten des Dargestellten angefertigt worden sein kann, da solche künstlerische Individualitätsdokumentation erst ein Jahrhundert später üblich wurde. Fennitzer bediente sich also anderer Mittel zur Erfindung eines Porträts. Mantel und Kopfbedeckung weisen auf den gelehrten Stand und das Amt des Nicolaus Gross (Kat. Nr. 23), seine ins Profil gedrehte Haltung, der Ausschnitt bis zur Hüfte, die aufgelegte Rechte und in die Hüfte gestützte Linke deuten Konventionen der Redner- und Juristendarstellung und Anregungen aus dem 16. Jahrhundert an. Variationen dieses Typs finden sich bei allen Bildern der Serie, besonders auffallende Ähnlichkeit besteht mit Heinrich Volckhamer (Kat. Nr. 26), Hanns Teufel (Kat. Nr. 27), Jacob Baumgärtner (Kat. Nr. 30) und Georg Mendel (Kat. Nr. 32). Diese tragen den pelzbesetzten Mantel, sind im Profil gezeigt und zeigen aufgestützte und halb erhobene Hand, eine Rednerpose, die für Richter und Ratsherren angemessen erschienen sein dürfte. In einigen Bildnissen der Serie erkennt man aber auch direkte Gemäldevorlagen datierbarer Charakteristik. So dürften die für Wilhelm Mendel (Kat. Nr. 29) und Wolfgang Haller (Kat. Nr. 25) herangezogenen gemalten Porträts in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhundert entstanden sein. Bildausschnitt, Kopf-, Körper- und Handhaltung sowie Kleidungsdetails deuten auf Porträtkonventionen der altniederländischen Malerei, die in jener Zeit ihren Weg nach Nürnberg gefunden haben werden.[128] Dennoch kann keiner der Dargestellten zu Lebzeiten in dieser Form dargestellt worden sein: Der jüngste der Serie, Georg Mendel (Kat. Nr. 32), der für das Jahr 1455 als Senator bezeichnet ist, erreicht gerade den Zeitraum, in dem individualisierte Porträts in Mode kamen, doch wählte Fennitzer, wie Hemd mit Kragen, geschnürtes Wams und voluminöse Manteldarstellung zeigen, als Vorbild eine Darstellung des frühen 16. Jahrhunderts. Georg Fennitzer versuchte demnach nicht Lebenszeiten mit Stilmerkmalen und antiquarischen Details in zeitliche Übereinstimmung zu bringen, sondern mischte Vorlagen unterschiedlichen Alters, wobei allein der erkennbare Eindruck der Altertümlichkeit als Authentisierungsstrategie diente. Genaueres stilgeschichtliches und antiquarisches Wissen setzte der Künstler bei seinem Publikum nicht voraus und brachte diesen Aspekten vermutlich selbst ebenso wenig Interesse entgegen. Dass diese Haltung nicht verallgemeinert werden darf, zeigen z. B. grafische Reproduktionen hochmittelalterlicher

Grabplatten, wie sie ungefähr zeitgleich zur Dokumentation wettinischer Vorfahren in stilnachbildender Akribie angefertigt und veröffentlicht wurden.[129] Hier, im Rahmen genealogischer Repräsentation der ernestinischen Wettiner als Herzöge von Sachsen und Landgrafen von Thüringen, wurde das fremdartig altertümliche Monument in seiner stilistisch-konzeptionellen Erscheinung als Zeugnis ernst genommen und bildlich dokumentiert mit gelehrter Kommentierung versehen publiziert. Das Nürnberger Patriziat stellte solch hohe antiquarisch-historische Ansprüche an fiktive Bildnisse seiner Ahnen anscheinend nicht.

In Anbetracht dieser vergleichsweise geringen historischen Ansprüche bleibt die Existenz der Bildfiktionen, die Fennitzer schuf, zu erklären, deren auf große Nachfrage hindeutende Menge zu verstehen. Der zweite Zyklus könnte aufgrund seiner relativen formalen Einheitlichkeit und wegen der anders schwer erklärbaren Auswahl von Ratsherren des 14. und 15. Jahrhunderts Teilreproduktion eines größeren gemalten Zyklus sein, der vielleicht in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstanden und an öffentlichem Ort, möglicherweise im Rathaus, untergebracht war. Vergleichbare Unternehmen, bei denen Maler in besprochener Weise Porträts schufen, die entweder genealogisch motiviert, oder wie in unserem Fall, auf die Repräsentation von institutionellen Traditionen und Familienrechten zielten, sind zahlreich.[130] Aus dem späten 18. und frühen 19. Jahrhundert stammende Beschreibungen und anderweitige Zeugnisse der künstlerischen Ausstattung des Nürnberger Rathauses[131] nennen einen derartigen Zyklus nicht, doch wäre es möglich, dass ein solcher als historisierende Bildnisfiktion in Wert und Prestige weit unter den aufgezählten Werken bekannter Künstler eingeschätzt und nicht der Nennung Wert befunden wurde. Zumindest vorerst muss die Frage nach gemalter Vorlage oder Fennitzers Eigenerfindung unbeantwortet bleiben.

Arwed Arnulf

23. Nicolaus Gross

Stadt Richter. In Nürmb.
Anno 1343/ G.F.
Mezzotinto (Inschrift gestochen)
168 x 121 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen,
Herkunft unbekannt

24. Heinrich Stromer

Von Reichenbach.
Reipubl: Norib: Senator. Obiit 1346/ G.fen.f.
Mezzotinto (Inschrift gestochen)
175 x 119 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen,
Herkunft unbekannt

25. Wolffgang Haller von Hallerstein

Mezzotinto (Inschrift gestochen)
177 x 122 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen,
Herkunft unbekannt

26. Heinrich Volckhamer

Republ: Norimb: Senat: A. 1344
/G.F.
Mezzotinto (Inschrift gestochen)
179 x 110 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen,
Herkunft unbekannt

23.


NICOLAUS GROSS.
Stadt Richter. In Nürmb. Anno. 1347.
G.F.

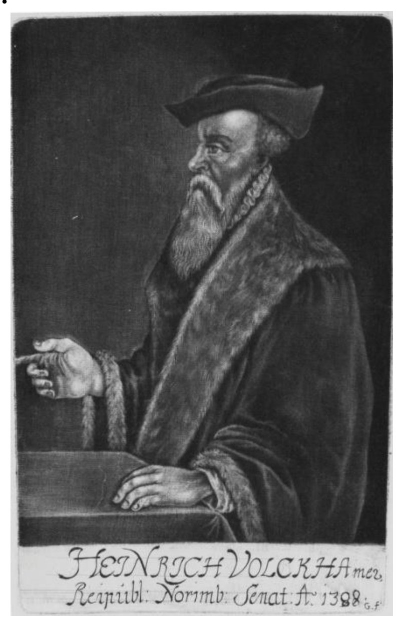
24.


HEINRICH STROMER
Von Reichenbach. Reipubl: Norib: Senator. Obijt 1346.
G. Fen. f.

25.


WOLFFGANG HALLER.
Von Haller Stein. Norimb: A: 1358.
G. Feñ: f.

26.


HEINRICH VOLCKHAmer,
Reipubl: Norimb: Senat: A: 1388.
G.F.

27. Hanns Teufel

Reipubl: Norimb: Senator. Anno. 1389/ G.F.f.
Mezzotinto (Inschrift gestochen)
173 x 119 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Herkunft unbekannt

28. Hanns Stromer

Von Reichenbach. Starb. 1421 / G.Fen.f-
Mezzotinto (Inschrift gestochen)
172 x 115 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Herkunft unbekannt

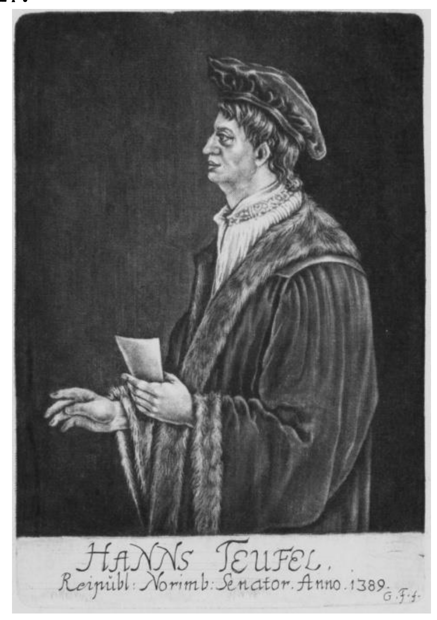
29. Wilhelm Mendel

Der älter. Pfleger Der Mendlischen/
12 brüderStiftung/ Starb 1425.
Mezzotinto (Inschrift gestochen)
132 x 87 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Herkunft unbekannt

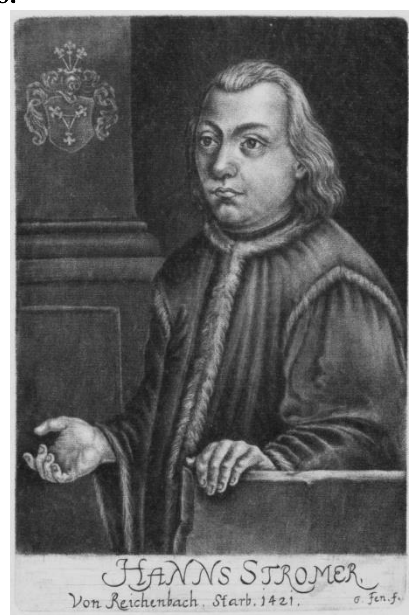
30. Jacob Baumgärtner

In Nürnb: Anno. 1432 / G.F.f.
Mezzotinto (Inschrift gestochen)
176 x 124 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Herkunft unbekannt

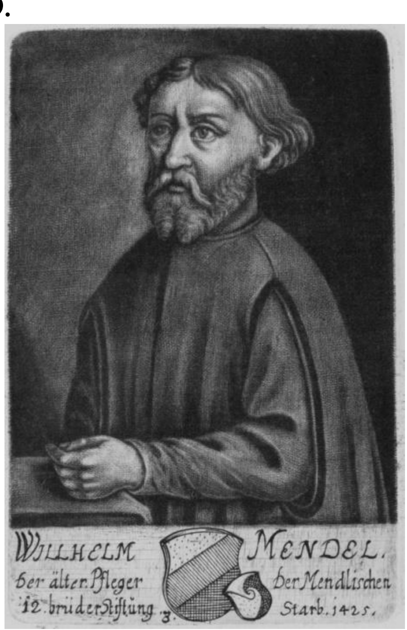
27.


HANNS TEUFEL.
Reipubl: Norimb: Senator. Anno. 1389.
G. F. f.

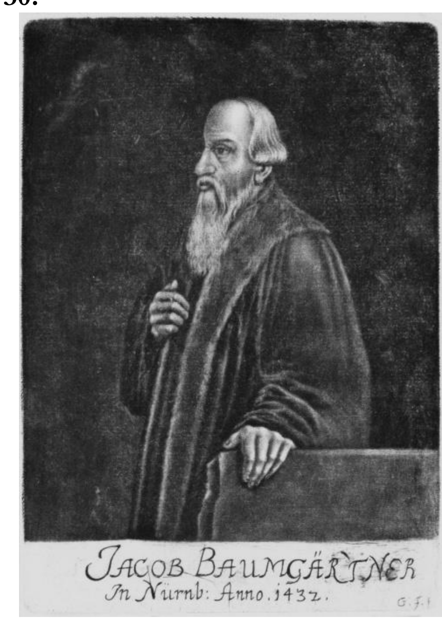
28.


HANNS STROMER
Von Reichenbach, Starb. 1421.
G. Fen. f.

29.


WILLHELM MENDEL.
der älter Pfleger der Mendlischen
12. brüderstiftung. Starb. 1425.
3.

30.


JACOB BAUMGÄRTNER
In Nürnb: Anno. 1432.
G. F. f

31. Peter Schopper

Reipubl:Noriberg: Senator. Denat: 1434
/ F.feni:
Mezzotinto (Inschrift gestochen)
165 x 108 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen,
Herkunft unbekannt

32. Georg Mendel

Reopubl: Norimbergensis Senator.
Anno. 1455. / G:f:
Mezzotinto (Inschrift gestochen)
162 x 109 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen,
Herkunft unbekannt

33. Sebastian Kress

Burckverwalter, / und Amtmann der Reichs-
Vestung / zu Nürnberg: 1467
Obiit: 1489
Mezzotinto (Inschrift gestochen)
184 x 109 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen,
Herkunft unbekannt

31.


PETER SCHOPPER.
Reipûbl: Noriberg: Senator. Denat: 1434.
G. fecit.

32.


GEORG MENDEL.
Reipûbl: Norimbergensis Senator. Anno. 1455.
G: f:

33.


SEBASTIAN KRESS. Burckverwalter,
und Amtmann der Reichs=Vestung
zu Nürnberg: 146? Obiit: 1489:

Georg Fennitzer (Nürnberg 1646 – 1722 ebd.)

Michael Fennitzer (Nürnberg 1641 – 1702 ebd.)

34. – 41. Einzelblätter Patrizierporträts

Dass die Fennitzers wenigstens in einigen Fällen auf bereits vorliegende malerische Bildniserfindungen zurückgreifen konnten, legen die Bildnisblätter von Conradus Oertel (Kat. Nr. 34) und Sebald Pömer (Kat. Nr. 35) nahe: Beide auf ältere Bildnistypen rekurrierende Darstellungen – bei Oertel wohl ein Stifterbild des 15. Jahrhunderts, bei Pömer ein Gemälde um 1500 – sind hochoval gerahmt. Die recht einfache Rahmung weist eher auf vorbildhafte Wandmalereien ungefähr der Zeit um 1600 als auf die komplizierten Rahmentraditionen druckgrafischer Porträts, doch bleibt dies Vermutung.
Auf ein direktes Vorbild der angegeben Entstehungszeit 1402 deutet die Stilisierung - Bart, Gesichtsbildung, Frontalität – des Bildes von Leonhard Cuno (Kat. Nr. 39) – das einzige Göttinger Blatt, das Michael Fennitzer signierte –, der sich durch Pilgerattribute und in der Inschrift als Jerusalempilger ausweist. Die Darstellung des Sebastian Kress (Kat. Nr. 33) mit Rüstung und hoher Haube nimmt vermutlich Bezug auf eine kniende Stifterdarstellung auf dem erhaltenen Altar in der Familienkapelle St. Georg in Kraftshof bei Nürnberg.[132] Die Rüstung mit charakteristischer Haube wurde übernommen, die Kniefigur auf ein Hüftbild reduziert, der Körper aus dem Profil dem Betrachter zugedreht und das Gesicht um Details bereichert.
Tatsächlich zu Lebzeiten entstandene Porträts liegen den Darstellungen von Hans Kress von Neuhoff († 1500) (Kat. Nr. 36) und Christoff Balthasar Gugel († 1575) (Kat. Nr. 37) zugrunde. Rüstungen und Bildniskonzepte entsprechen den Dekaden um das jeweilige Todesdatum. Johannes Mayers (Kat. Nr. 38) Bildnisblatt gibt ein gemaltes Portät aus dem Jahre 1671 („… *pictus…1671*“) wieder, das den Dargestellten vor einer Prunkanrichte beim Tranchieren eines Vogels an einem mit Spezereien gefüllten Tischlein zeigt.
In welche Kontexte die beiden Frauenbildnisse der Anne Herlijn (Kat. Nr. 40) und Beatrix Burggrafin (Kat. Nr. 41) gehören, ist ungewiss.
Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Georg Fennitzer sich der Schabkunst bediente, um historisierende Bildnisse lange verstorbener Mitglieder des Nürnberger Patriziats herzustellen. Die Verwendung gemalter Vorlagen, die nur teilweise aus der Lebenszeit der Dargestellten stammten, erfolgte unsystematisch, doch mit dem Ziel, den Eindruck hoher Altertümlichkeit zu erzeugen. Die Verwendung der für Gemäldereproduktion besonders geeigneten Schabkunst und Heranziehung diverser Gemälde des 15. und 16. Jahrhunderts dienten dabei der Authentisierung, auch für Bildnisse von Personen des 14. Jahrhunderts, von denen keine individua-

lisierten Bildnisse überliefert gewesen sein können. Die zweite Serie scheint eine bereits zuvor von Malerhand in ähnlicher Methode erfundene Bildnisreihe wiederzugeben, deren Präsentationsort bislang unbekannt ist. Fennitzer dürfte seine historisierenden Bildnisse und Bildnisfiktionen in Serien für einen nie umgesetzten Publikationszweck angefertigt haben, wie eine ähnliche Publikation eines Konkurrenten nahelegt. Betrachtet man die gesamte grafische Bildnisproduktion des 16.-17. Jahrhunderts und im besonderen jene Nürnbergs, so fällt auf, dass Schabkunst für die Erstellung von Porträtbüchern, die in hoher Auflage erscheinen sollten, kaum benutzt wurde. Die Anfertigung war wohl zu aufwendig, die mögliche Auflagenhöhe aufgrund schnellen Verschleißes zu gering, so dass meist die Technik des Kupferstichs bevorzugt wurde. Wählte man dennoch die Schabtechnik, so hatte dies einen besonderen Grund: in der späteren Gelehrtenfolge Bruckers (Kat. Nr. 69-77)[133] die Berufung auf authentische Gemälde, bei Fennitzer ebenfalls als sichtbare Berufung auf malerische Vorlagen, auch wenn diese willkürlich und in täuschender Absicht herangezogen waren. Der Eindruck treuer Gemäldereproduktion und die eingangs besprochene Wiedergabe bildkünstlerischer Einschränkungen dienten somit als Authentisierungsstrategie für Fennitzers Bildnisfiktionen.

Dass die Nürnberger Patrizierfamilien ein großes Interesse an ihrer Vergangenheit, ihren Vorfahren, deren Ämtern und Verdiensten hatten, das auch bildliche Repräsentation einschloss, zeigt eine andere Gruppe von Zeugnissen. Wie auch in Augsburg ließ man private Familienchroniken, Stiftungsverzeichnisse, Stammbäume und ähnliche der historischen Dokumentation und Repräsentation dienende Texte in aufwendige Prachthandschriften überführen.[134] Vorfahren wurden darin in Stammbäumen und Bildfolgen abgebildet und auch hier schuf man mit Hilfe der beteiligten Künstler Bildnisfiktionen abbildlos verstorbener Ahnen. Anders als grafisch reproduzierte Werke dienten diese Unikate der familieninternen oder auf einen kleinen Kreis beschränkten Präsentation. Ob und in welchem Umfang Fennitzers Bildnisse auf derartige Werke reagieren, bleibt zu untersuchen.

Arwed Arnulf

34. Conradus Oertel

Obijt Dom: ante Fest:Jac Apo / Anno MCCCXCVIII
Mezzotinto (Inschrift gestochen)
136 x 100 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Herkunft unbekannt

35. Sebald Pömer

Reipub: Norimb Senat: A 1421 / G.F.
Mezzotinto (Inschrift gestochen)
153 x 109 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Herkunft unbekannt

36. Hanns Kress von Neuhoff

Kaißer Friederici Tertii Bestellter / Feldt Hauptmann über 200 Büchsen=Schü=/tzen. Starb AC: 1500
Mezzotinto (Inschrift gestochen)
185 x 111 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Herkunft unbekannt

37. Christoff Balthasar Gugel

Königl. Span. Hofbedienter, ward gebohren / A 1536
wohnte unter verschied. Thurnieren / den Gesellen=stecher zu Nürnberg A 1561. bey / kam zum RichterAmbt in Wehrt A 1564. blieb im / Speßertwal A 1575
Mezzotinto (Inschrift gestochen)
135 x 856 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Herkunft unbekannt

34.


CONRADUS CERTEL. Obiit Dom: poste Fest: Jac Apo:
Anno CIↃCCCC XCVIII.

35.


SEBALD PÖMER,
Reipub: Norimb Senat: A: 1421

36.


HANNS KRESS VON NEUHOFF
Kaiser FRIDERICI Tertii Bestellter
Feldt Hauptmann über 200. Büchsen=Schü=
tzen.. Starb AC: 1500.

37.


CHRISTOFF BALTHASAR GUGEL.
Königl. Span. Hofbedienter, ward gebohren
A: 1536. wohnte unter verschied. Thurnieren
den Gesellenstechen zu Nürnberg A: 1561. bey
Kam zum Richter Ambt in Wehrt A: 1564. blieb im
Spessertwald A: 1575.

38. Johannes Mayer

In Nürnb: Natus 18. April 1618.
pictus i februarij 1671 / G.F.
Mezzotinto (Inschrift gestochen)
230 x 144 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen,
Herkunft unbekannt

39. Leonhard Cuno

Da ich Leonhard Cuno war Dreißig Jahr alt
/ kam außn globten land in dieser Pilgramgstalt
/ A: M.CCCC.II. / M[ichael] F[ennitzer].f[e]c[it].
Mezzotinto (Inschrift gestochen)
126 x 88 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen,
Herkunft unbekannt

38.


JOHANNES MAŸER,
In Nürnb: Natûs 18. April. 1618. pictûs 1 februarÿ. 1671.
G. F.

39.


Da ich Leonhard Cüno war Dreisig Jahr alt
kam aúßn globten land in dieser Pilgram gstalt.
Aͤ: M.CCCC.II.
M.F. ſc:

40. Anne Herlijn

in Nurnberg Æt 22
Mezzotinto (Inschrift gestochen)
84 x 75 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen,
Herkunft unbekannt

41. F. Beatrix Burggrafin

In Nürnberg
Mezzotinto (Inschrift gestochen)
100 x 60 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen,
Herkunft unbekannt

40.


Anne Herlÿn in Nurnberg. Æt: 22

41.


F: BEATRIX BURGGRAFin
In Nürnberg .

Christoph Weigel (Redwitz 1654 – 1725 Nürnberg)

42. Bildnis Erzbischof Leopold Kardinal Graf von Kollonitz

(Komorn 1631 – 1707 Wien)
1689
nach Henri Gascar (1635 – 1701)
Mezzotinto (Inschrift gestochen), 276 x 189 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Altbestand (ohne Inv. Nr.)

Christoph Weigel (1654-1725) war einer der bedeutendsten Kupferstecher, Verleger und Kunsthändler seiner Zeit in Augsburg und Nürnberg. Er schuf mehr als 200 Porträts, fast alle in Schabkunst erstellt.[135]
Bei vorliegendem Blatt handelt es sich um eines der frühesten, noch aus Weigels Wiener Zeit[136] stammenden Schabkunstblätter. Aus dem Entstehungsjahr der Grafik 1689 sind zudem ein weiteres Bildnis des Kardinals Leopold Graf von Kollonitz[137] sowie eines des Universitäts-Buchhändlers Georg Matthäus Lackhner[138] bekannt. Bereits in diesen Blättern erreichte Weigel ein hohes Niveau der Mezzotintotechnik, das er in seiner späteren Bildnisproduktion noch erhöhen sollte.
Das Bildnis ist eine Teilkopie eines größeren Schabkunstporträts, das Weigel nach einem Gemälde des in Frankreich gebürtigen Henri Gascar (1635-1701) anfertigte, der erfolgreicher Porträtist am englischen Hofe Charles II. war. Durch die Dedikations-Inschrift auf dem großen Porträt wissen wir von einem der vermutlich ersten großen Auftraggeber Weigels: Wilhelm von Immessen.
Auf der Gemäldereproduktion ist der Graf auf einem Polstersessel sitzend im Dreiviertelporträt dargestellt. Die künstlerisch-technische Qualität der Grafik lässt sich besonders gut bei den Lichtreflexen der gefältelten Textilien, an Gewand und Vorhang, beobachten.
In der Teilkopie blickt der Kardinal den Betrachter aus einer ovalen Rahmung an, die als Teil einer Wandkonstruktion eine profilierte Konsole überschneidet. Eine Capitalisinschrift und das Amtswappen des Kardinals vervollständigen die Darstellung. In der Reduktion der Gemäldevorlage auf einen ovalen Bildnisausschnitt und eine detailreduzierte Rahmung ist ein Streben nach verringertem Arbeitsaufwand und damit wohl auch preiswerterer Herstellung zu erkennen, wie sie auch bei den Blättern von Heiss (Kat. Nr. 47–59) zu beobachten ist.

Anne-Katrin Sors


IN BONITATE ET ALACRITATE ANIMÆ SUÆ PLACUIT DEO PRO ISRAEL.
EMINENTISSIMUS ET REVERENDISSIMUS PRINCEPS AC DOMINUS DOMINUS LEOPOLDUS
S.R.E. CARDINALIS à KOLONIZ ARCHIEPISCOPUS ECCLESIARUM COLOCENS: & BACHIENS: CA=
NONICE UNITARUM, EPISCOPATUS IAURINENS: ADMINIST: EIUSDEMq; LOCI & COMITATUS
SUPREM: AC PERPET: COMES, S. IOAN: HIEROS: ORD: PRIOR, & COMMENDAT: ÆGRÆ AC
MAYLBERGÆ, S. CÆS: REG: æq MAI: tis CONSIL: INTIMUS etc.
H. Gascar p.

Christoph Weigel (Redwitz 1654 – 1725 Nürnberg)

43. Bildnis Ludwig XIV., König von Frankreich

(1638 – 1715)
Mezzotinto (Inschrift gestochen), 348 x 239 mm (Blatt, beschnitten)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Altbestand (ohne Inv. Nr.)

Der Sonnenkönig ist halbfigurig in einem ovalen, beschrifteten Rahmen dargestellt, er trägt standesgemäß eine Prunkrüstung, darüber einen Umhang sowie ein Spitzenhalstuch und eine Allongeperücke. Unter dem Rahmen mittig das königliche Wappen mit französischen Lilien und Krone, daneben rechts und links naturwissenschaftliche Instrumente und militärisches Gerät, Attribute die auf Ludwigs Fähigkeiten verweisen. Die im Rahmen umlaufende Inschrift *LUDOVICUS XIV. FRANCIA ET NAVAR [RA] REX CHRISTIANISS[IMUS]* weist ihn als christlichen König von Frankreich und Navarra aus.
Das vorbildhafte Gemälde scheint nicht mehr zu existieren, jedoch sind neben dem Weigelschen mindestens elf weitere Drucke nach demselben Gemälde bekannt: der erste Kupferstich nach dem Gemälde schuf der flämisch-französische Künstler Gérard Edelinck (1640-1707), der als Einziger den Namen des Malers überliefert:[139] Jean de la Haye (tätig um 1670-1700). Der Porträtstich zeigt Ludwig XIV. im halbfigurigen Porträt vor dem obligatorischen Vorhang, der rechts durch eine Kordel nach oben gezogen wird und den Blick auf eine weite Landschaft mit brennenden Städten auf Hügeln im Hintergrund freigibt. Unter der Darstellung gibt die lateinische Inschrift des französischen Dichters Jean Baptiste de Santeul (Santolius Victorinus, 1630-1698) den Zweck der Darstellung an: „*Vicit Inaccessis consisas Rupibus Arces / Miraris! Rhenum hic sibi fecit iter*“. Durch das Porträt wird die territoriale Eroberung Ludwigs durch den Pfälzischen Erbfolgekrieg (1688-1697) gefeiert, während dessen die französischen Truppen systematisch die Kurpfalz verwüsteten - Erinnerungsmahl dieser Zerstörungen ist bis heute die Ruine des Heidelberger Schlosses.
Ein weiterer Stich, vermutlich eine französische Buchillustration, zeigt den König als Halbfigur jedoch ohne Hintergrundlandschaft.[140] Alle weiteren Reproduktionen[141] – wie auch das vorliegende Schabkunstblatt – sind verkürzte Darstellungen im Brustbildnis mit unterschiedlichen Inschriften und verhalten sich teils seitenrichtig, teils seitenverkehrt zum ersten Stich. Alle sind in Kupferstich und/oder Radierung ausgeführt, nur Jacob Gole (1660-1724) schuf ein weiteres in Mezzotintotechnik.[142]

Anne-Katrin Sors


LVDOVICVS XIV FRANCIÆ ET NAVAR REX CHRISTIANISS
C. Weigel

Christoph Weigel (Redwitz 1654 – 1725 Nürnberg)

44. Bildnis François Louis de Bourbon, Prince de Conti

(1664 – 1709)
Mezzotinto (Inschrift gestochen), 353 x 246 mm (Blatt, beschnitten)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Altbestand (ohne Inv. Nr.)

François Louis de Bourbon, Sohn von Armand de Bourbon (1629-1666) und Anna Maria Martinozzi (1637-1677), einer Nichte Mazarins, war während des Großen Türkenkrieges (1683-1699) am 16. August 1685 in der Schlacht bei Gran mit seinem Bruder Louis Armand auf der Seite Österreichs gegen die Türken beteiligt, bei der die Truppen des Heiligen Römischen Reiches siegten. Im Jahr 1688 heiratete er seine Nichte zweiten Grades, Prinzessin Marie-Thérèse de Bourbon (1666–1732), Tochter Henri III. Jules de Bourbons. Ludwig XIV. unterstützte seine Kandidatur als polnischer Wahlkönig, doch konnte er sich gegen August den Starken nicht durchsetzen. François Louis zeichnete sich im Niederländischen Krieg aus und verstarb, als er während des spanischen Erbfolgekrieges das Kommando der französischen Truppen in Italien übernehmen sollte.
Das Grafikporträt ist vielleicht nach einem Gemälde des Hyacinthe Rigaud angefertigt worden, vermutlich nach einer grafischen Reproduktion, der Bildausschnitt im Ovalrahmen erscheint als Reduktion für das Schabkunstblatt.
Das Porträt führt uns den Prinzen, der den Betrachter direkt anschaut, in einem oval gerahmten Brustbild vor. Er ist nach links gewendet und trägt eine Allongeperücke und über der Prunkrüstung einen pelzgefütterten Umhang über der linken Schulter. Vor dem ovalen, beschrifteten Porträtrahmen liegen Kriegsgerät und Waffen, wie Trommel, zwei sich kreuzende Kanonen, Kanonenkugeln, Rohrstopfer und -wischer, Pulverschütte, Standarte, Degen und Pistolen: Attribute, die auf die erfolgreiche militärische Karriere des Prinzen verweisen.

Anne-Katrin Sors


FRANCOIS LOUIS DE BOURBON PRINCE DE CONTI
C. Weigel excudit

Christoph Weigel (Redwitz 1654 – 1725 Nürnberg)

45. Bildnis Henning Baron Freiherr von Straelenheim

(1665-1731)
Mezzotinto (Inschrift gestochen), 350 x 241 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Altbestand (ohne Inv. Nr.)

Henning Baron von Straelenheim (1665-1731)[143] stammte aus einer Stralsunder Patrizierfamilie, wählte die militärische Laufbahn zunächst in der französischen Armee, später auf kaiserlicher Seite. Nach schneller Karriere und Verwundung vor Belgrad wechselte er in die Diplomatie und landete während des Großen Nordischen Krieges in schwedischen Diensten. Von Karl XII. in den Freiherrenstand erhoben, verhandelt er 1707 um die Altranstädter Konvention und erwarb sich in der Folge große Verdienste bei deren Durchsetzung. Von Breslau aus überwachte er die den schlesischen Protestanten zugesicherten Erleichterungen von habsburgischen Einschränkungen. So setze er in zweieinhalb Jahren den in der Konvention zugesicherten Bau von sechs Gnadenkirchen durch. Dabei handelt es sich um Neubauten protestantischer Kirchen, die von den katholischen Landesherren vertragsgemäß zugelassen werden mussten. Kaiser Joseph I. erhob ihn zum Reichsgrafen, eine Belehnung verzögerte sich, schließlich erhielt er die Herrschaft Zweibrücken. Nach weiteren politischen Verwerfungen erwarb er Forbach, wo er ein Schloss errichten ließ und seine Grablege einrichtete. Straelenheim ist ein interessanter und wohl hoch befähigter Aufsteiger aus bürgerlicher Familie, der auf militärischem und diplomatischem, aber auch auf administrativem Gebiet große Verdienste erwarb und seine Stellung in schwedischen und habsburgischen Diensten auszubauen verstand.
Das Weigelsche Blatt zeigt Straelenheim in Rüstung und Perücke, Degen und aufgeschlagenes Buch deuten auf seine Begabungen, sein Motto *citius, fortius* ist beigegeben, die Inschrift nennt ihn in seiner Funktion als Plenipotentiarius der schwedischen Krone in Schlesien.

Arwed Arnulf


HENNING. LIBER. BARO DE STRALENHEIM. S. R. M. SVECIÆ CONSILIARIVS INTIMVS. ET PLENIPOTENTIARIVS IN SILESIA.
CITIVS ET FORTIVS.
Chr. Weigel excudit Norimb.

Christoph Weigel (Redwitz 1654 – 1725 Nürnberg)

46. Bildnis Christian von Lente

(Flensburg 1649 – 1725 Kopenhagen)
Mezzotinto (Inschrift gestochen), 323 x 216 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Altbestand (ohne Inv. Nr.)

Christian von Lente war dänischer Staatsrat. Sein Leben ist durch die im dänischen Nationalarchiv bewahrte Korrespondenz mit seinem Bruder Johann Hugo erstaunlich gut dokumentiert. Lente studierte an den Universitäten Heidelberg, Straßburg und Leiden und bereiste Frankreich.
Bereits 1675 Vertreter in den Spanischen Niederlanden, ging er 1680 als außerordentliche Gesandter nach London sowie 1681 für einige Monate nach Brüssel, um dort mit dem Herzog von Parma über die Herrschaft in Jever zu verhandeln. Am 28. Juli 1683 war er Zeremonienmeister bei einer Hochzeit der königlichen Familie, konnte jedoch die ihm angebotene Ritterwürde nicht annehmen, da er 1682 bereits gemeinsam mit seinem Bruder Johann Hugo in den dänischen Adelsstand aufgenommen worden war. 1685 wohnte Lente der Krönung Jacobs II. bei, begleitete 1685 Prinz Georg V. von Dänemark und war bis 1688 außerordentlicher Botschafter in den Niederlanden. Da seine Kinder alle vor ihm starben, fiel sein Vermögen von über 20.000 Reichstalern, eine Bibliothek und eine kleine, vom Vater geerbte, exquisite Sammlung von Gemälden an den Enkel seines Bruders, Christian Adeler Lente (1699-1757). Bereits zwischen 1710 und 1712 ließ Lente sich eine Gruft samt Sarkophag, der eine Grabinschrift von Thomas Quellinus (1661-1709) trägt, in der St. Pieterskerk in Kopenhagen - der Kirche der deutschsprachigen evangelisch-lutherischen Gemeinde - bauen, wo er auch begraben liegt.
Auf dem Porträtstich trägt Lente den Danebrog-Orden, der ihm 1695 verliehen wurde. Der dänische Orden wird für zivile und militärische Dienste vergeben. 1722 verlieh man ihm den Elefantenorden, dem höchsten und ältesten dänischen Ritterorden. Im Nationalhistorischen Museum Schloss Frederiksborg in Hillerød existiert ein gemaltes Bildnis aus den Jahren um 1722 bis 1724, das wegen des jüngeren Darstellungsalters und fehlenden Elefantenordens nicht das Vorbild des Weigelschen Blattes sein kann. So bleibt das Vorbildgemälde für das Schabkunstblatt unbekannt. Es muss wegen des dargestellten Danebrog-Ordens nach 1695 entstanden sein.
Das Bildniskonzept entspricht einem auch von den Sandrards und Heiss (Kat. Nr. 47-55) benutzten Typ, die Hintergrund- und Rahmengestaltung arbeitssparend vereinfacht: Das Bildnis wird auf eine ovale Rahmung reduziert, der Hintergrund neutral gehalten, ein perspektivischer Sockel trägt die Inschrift und die übrigbleibende Plattenfläche wird neutral grau gestaltet.

Anne-Katrin Sors


DOMINUS CHRISTIANUS DE LENTE
Hæreditarius in Sarlhausen . Eques auratus Danebrogici Ordinis SS.RR.MM.
Daniæ et Norvegiæ CHRISTIANI V. et FRIDERICI IV. Consiliarius intimus et Sta=
tus , Rei bellicæ Secretarius supremus , Cæremoniarum Magister summus et inter
Commissariatus Generalis Deputatos Primus , ad Potentissimos Magnæ Britan=
niæ Reges CAROLUM II . et IACOBUM II . ut et ad Præpotentes , Fæderati Bel=
gii ordines olim Ablegatus et ad Ryswicensis Tractatus Legatus Regius .
Cum voto submisse D.D.D . Christophorus Weigelius .

Elias Christoph Heiss (Memmingen 1660 – 1731 Trunkelsberg)

47. Bildnis Jakob Bender von Bienenthal

(Frankfurt a.M. 1644 – 1695 ebd.)
nach Matthaeus Merian d.J. (Basel 1621 – 1687 Frankfurt a.M.)
Mezzotinto (Inschrift gestochen), 301 mm x 290 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Altbestand (ohne Inv. Nr.)

Elias Christoph Heiss (1660-1731), Sohn des Memminger Superintendenten Johann Georg Heiss, lernte bei seinem Großonkel Johann Heiss in Augsburg.[144] Seit den späten 90er Jahren des 17. Jahrhunderts ist er in Augsburg ansässig, spezialisierte sich auf Schabkunstblätter, insbesondere auf Thesenblätter und Bildnisse. Zusammen mit seinem Schwiegersohn Bernhard Vogel (Kat. Nr. 60), der das Geschäft 1729 übernahm, betrieb er einen erfolgreichen Verlag. Mit Heiss etablierte sich das Schabkunstporträt auf dem Augsburger Markt.
Wie ein Blick auf seine zahlreichen erhaltenen Bildnisse zeigt, die zwischen 1696 und 1729 entstanden, bot Heiss über drei Jahrzehnte ein recht gleichmäßiges Angebot von vier Rahmentypen: Juristen, Ratsherren und andere meist bürgerliche oder niederadelige Würdenträger seiner den oberdeutschen und mittelrheinischen Städten entstammenden Kundschaft wählten den Typ des ovalen Bildnisses mit scheinbar steinernen Rahmen vor neutralem Grund mit umlaufender lateinischer Namensinschrift in Capitalis, der auf einem perspektivisch angelegten Sockel mit weiteren Inschriften steht. Eine Wappenkartusche überdeckt den Auflagepunkt des Ovalrahmens. Die Bildnisse folgen unterschiedlichen, wohl vom Kunden gelieferten Gemäldevorlagen. Großer Wert ist auf die sorgfältige Darstellung der reich gelockten Perücken und faltenreichen Textilien gelegt, wobei die Vorteile der Mezzotintotechnik überlegen ausgespielt werden.
Das vorliegende Blatt zeigt den Frankfurter Ratsherren Jakob Bender von Bienenthal (1644-1695), die Vorlage stammt von Matthäus Merian d. J. Die lateinischen elegischen Distichen des Sockels stammen von Johann Erasmus Seyffart von Klettenberg als Freundschaftsgabe. Das Blatt wurde in der 1696 erschienenen Leichenpredigt veröffentlicht und vermutlich für diesen Zweck bestellt.[145] Der Charakter eines scheinbaren Epitaphs – ein vermeintlich gemaltes Bildnis mit Steinrahmen und Inschriftensockel – ist in Anbetracht dieser Verwendung sicher gewollt.

Arwed Arnulf


IACOBUS BENDER à BINENTHAL, REIPUBLICÆ FRANCOFURTENSIS SCABINUS ET SENATOR. ÆTATIS LI
Ingenuos parvâ Vultus retulisse tabellâ
BENDERI, Artificis gloria magna quidem:
Fingere sed mentem, geniumq; referre PARENTIS,
Non nisi quem cernis, FILIUS aptus erat.
Sinceræ quondam amicitiæ Symbolum exhibiturus
Ioh. Erasmus Seiffartus à Klettenberg, Sac. Palat.
Cæsar. Comes et Reip. patriæ Ex-Consul.
Matthæus Merian pinx.
Elias Christophorus Heiss Sculps. Aug. Vind. 1696.

Elias Christoph Heiss (Memmingen 1660 – 1731 Trunkelsberg)

48. Bildnis Johann Ernest Völcker

(Frankfurt a.M. 1614 – 1696 ebd.)
Mezzotinto (Inschrift gestochen), 396 mm x 291 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Altbestand (ohne Inv. Nr.)

Dem gleichen Typ folgt das gleichzeitige Blatt eines anderen Frankfurter Ratsherren. Johann Ernst Völcker (1614-1696) wurde in nahezu identischer Rahmung wie sein zuvor besprochener Amtsbruder (wie Kat. Nr. 47) gezeigt, nur der Inschrifteneinsatz variiert: Die lateinische Titulatur nimmt in Ermangelung eines Gedichts den Sockel ein, die Rahmenleiste bleibt frei. Das Wappen ist tiefer angebracht. Auch das Bildnis ist weitgehend ähnlich in Konzeption, Haltung und Kleidung. Nur Gesicht und Perücke sind variiert und aufwendig modelliert. Auch dieses Blatt wurde zusammen mit einer Leichenpredigt veröffentlicht.[146] Die Verwendung identischer Rahmungen lässt auf katalogartige Wahlmöglichkeiten und preisliche Staffelung schließen, wie die anderen, teils aufwendigeren Lösungen zeigen.

Arwed Arnulf


IOHANNES ERNE- STUS VÖLCKER,
SCABINUS ET SENA- TOR REIPUBLICÆ
MŒNO=FRAN- COFURTENSIS.
NATUS ANNO MDCXLI 20 NOVEMB.
DENATUS A.° MDCXCVI 31 MARTII ÆTATIS LIV.
Elias Christopher Heiss sculp. Aug. Vind.

Elias Christoph Heiss (Memmingen 1660 – 1731 Trunkelsberg)

49. Bildnis Johann Balthasar von Keib

(Frankfurt a.M. 1637 – 1697 ebd.)
nach Joh. Matthaeus Merian (Frankfurt a.M. 1659 – 1716 ebd.)
Mezzotinto (Inschrift gestochen), 388 mm x 287 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Altbestand (ohne Inv. Nr.)

Das Brustbild zeigt den Frankfurter Ratsherren Johann Balthasar von Keib. Die erste Ehe mit Anna Margretha, geb. Stalburger, Tochter des Bürgermeisters Hieronymus Stalburger, blieb kinderlos. In zweiter Ehe hatte er mit Justina geb. zum Jungen, Tochter des Bürgermeisters Daniel zum Jungen, zehn Kinder. Johann Balthasar von Keib studierte Jura in Köln, Utrecht, Leiden und in Caen. Das Amt des Ratsherren übernahm er 1669, das des Jüngeren Bürgermeisters 1678. 1684 wurde er Schöffe und 1694 Älterer Bürgermeister. Johann Baltasar von Keib ist in einem, bis auf das sich am unteren Rand befindende Wappen, schmucklosen Rahmen dargestellt, der auf einem Postament mit fünfzeiliger lateinischer Inschrift steht. Der Körper ist zur rechten Bildseite gedreht, der Kopf im Dreiviertelprofil dargestellt und der Blick dem Betrachter zugewandt. Die kleinlockige Allongeperücke fällt zu beiden Seiten weit über seine Schultern die Robe hinab, rahmt Knopfleiste und Kragen. In dem Wappen befindet sich ein Schrägbalken, beseitet von je einem in verkehrter Ordnung einander zugewandtem Vogel. Auf dem Spangenhelm zeigt sich eine wachsende männliche Halbfigur mit gestreckten Armen. Rechts ein sechsstrahliger Stern, links einen Vogel in der Hand haltend.
Das Bildnis entspricht dem bereits oben (Kat. 47 und 48) beschriebenen Typ. Die Hintergründe sind neutral, die Kleidung ist mit den zuvor besprochenen Darstellungen identisch, individualisiert sind allein Gesicht und Perücke. Auch dieses Blatt entstand in Zusammenhang mit einer Leichenpredigt.[147]

Marie-Christine von Minckwitz mit Ergänzungen von Arwed Arnulf


IOHANN BALTHASAR VON KEIB,
SCABINUS ET SENATOR REIPUBLICÆ
MŒNO=FRANCOFURTENSIS.
NATUS ANNO MDCXXXVII. 8 FEBRUARII.
DENATUS A.º MDCXCVII. 3 MARTII ÆTATIS LX.
Joh. Matthæus Merian ad vivum fecit
Elias Christophorus Heiss Sculps. Aug. Vind.

Elias Christoph Heiss (Memmingen 1660 – 1731 Trunkelsberg)

50. Bildnis Markus Tobias Neubronner

(1658 – 1721)
Mezzotinto (Inschrift gestochen), 340 mm x 255 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Altbestand (ohne Inv. Nr.)

Der Ulmer Jurist, Ratsherrr und Diplomat Marcus Tobias Neubronner (1631-1703) ist in einem ovalen schlichten Rahmen dargestellt, an dessen unterster Rundung sich ein Wappen befindet. Hinter dem Wappen entspringen längliche spitzlaufende Blätter entlang, die den Rahmen schmückend umwachsen. Der Oberkörper Neubronners ist leicht zur linken Bildseite gedreht, sein Kopf im Dreiviertelprofil dargestellt, der Blick dem Betrachter zugewandt. Die wohl strukturierten Locken seiner Allongeperücke fallen über Schultern und Brust. Auf seiner Brust zwischen Perückenlocken und über der Knopfreihe erkennt man eine doppelt gelegte Kette an der eine Medaille befestigt ist, die eine männliche Figur im Halbprofil zeigt. Da die lange lateinische Inschrift des Sockels Neubronners diplomatisches Wirken für Ulm, den schwäbischen Reichskreis und Kaiser Leopold I. erwähnt, das Profilbild der Medaille diesem entspricht, dürfte es sich um eine kaiserliche Auszeichnung handeln, die hier präsentiert wird. Das Konzept des Blattes stimmt mit dem Standardtyp von Heiss überein, doch kommen die Blattfächer hinter dem Wappen und die geschweiften Seiten des Sockels hinzu, die lateinische Inschrift gibt die Vita der Dargestellten unter Betonung seiner Ämter und Leistungen wieder.

Marie-Christine von Minckwitz mit Ergänzungen von Arwed Arnulf


MARCUS TOBIAS Neubronner, PRÆTOR ET PATRIC. ULMENSIS &c.
Elias Christ. Heiß sculps. Aug. Vind.

Elias Christoph Heiss (Memmingen 1660 – 1731 Trunkelsberg)

51. Bildnis Johann Leonard Bürglin

(1632 – 1704)
nach Andreas Schuch (um 1645 – um 1704)
Mezzotinto (Inschrift gestochen), 280 x 180 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Altbestand (ohne Inv. Nr.)

Das Bildnis des Augsburger Patriziers und Ratsherren Johann Leonhard Bürglin (1632-1704) zeigt einen offensichtlich höherwertigen Typ des Schabkunstporträts. Das laut Inschrift auf ein Gemälde Andreas Schuchs zurückgehende Blatt weist einen ähnlichen Sockel auf, doch ist das Bildnis weiter gefasst, die Ovalrahmung ist nur oben rechts erkennbar, scheint die Bildfläche zu überschreiten und ist links oben von einem drapierten Auszeichnungsvorhang, unten von Blattfächern überdeckt, die hinter dem Wappen entspringen. Entsprechend ist der schabkünstlerische Aufwand und die bearbeitete Plattenfläche vermehrt: Hinter dem Dargestellten blicken wir in einen Landschaftsausschnitt, der von einem fransengesäumten Vorhang verdeckt ist. Das Gewand ist um einen reich gefältelten Spitzensaum bereichert, die Haltung so modifiziert, dass die rechte Hand auf der Wappenkartusche liegt. Für die höherwertige und teurere Variante durchbrach Heiss durch diesen nicht eben neuen Trick der Verlebendigung auch die ästhetische Grenze des reproduzierten Gemäldes, in dem er Bürglin auf dem Bild auf sein Wappen greifen lässt.

Arwed Arnulf


IOANNES LEONARDUS
BÚRGLINUS
SENATORIA DIGNITATE PATRIÆ ET MERCATURA NOBILIS,
NAT. A°. MDCXXXII. VIII. MART. DENAT. MDCCIV. XXI. OCT.
Andr. Schuch pinx.

Elias Christoph Heiss (Memmingen 1660 – 1731 Trunkelsberg)

52. Bildnis Philipp Wilhelm Fleischbein von Kleeberg

(Frankfurt a.M. 1643 –1705 ebd.)
nach Matthaeus Merian d. J. (Basel 1621 – 1687 Frankfurt a.M.)
Mezzotinto (Inschrift gestochen), 392 x 290 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Altbestand (ohne Inv. Nr.)

Wiederum den einfacheren Standardtyp des schabkünstlerischen Erinnerungsbildes, das Heiss anbot und in den Katalognummern 47–59 bereits beschrieben wurde, mit Sockel und Ovalrahmen ohne weitere Attribute und einer Bildnisdarstellung, die nur in Gesicht und Perücke individualisiert vom Grundmuster abweicht, zeigt das Blatt eines weiteren Frankfurter Ratsherren. Der Ratsherr, Bürgermeister und Schöffe Philipp Wilhelm Fleischbein von Kleeberg entstammte einer der reichsten und ältesten Familien der Stadt und wurde Jurist.[148] Erwähnt wird er 1657 an der Universität Gießen, 1660 in Altendorf und 1662 in Leiden. 1691 wurde er Ratsmitglied, 1697 Jüngerer Bürgermeister und 1698 Schöffe. Er heiratete am 9. Mai 1665 in Frankfurt am Main Maria Salomé, geb. Weitz, Tochter des Bürgermeisters Johann Daniel Weitz, mit der er sieben Kinder hatte.

Marie-Christine von Minckwitz mit Ergänzungen von Arwed Arnulf


PHILIPPUS WILHELMUS FLEISCHBEIN von KLEEBERG,
SCABINUS ET SENATOR REIPUBLICÆ MOENO-FRANCOFURTENS.
NATUS ANNO MDCXLIII. XIX. IULII, STYL. V.
DENATUS ANNO MDCCV. XIX. IUNII ÆTATIS LXI. ET MENS. X. D. XIX
M. Merian pinxit.
Elias Christopherus Heiß Sculps. Aug. Vindel.

Elias Christoph Heiss (Memmingen 1660 – 1731 Trunkelsberg)

53. Bildnis Johann Eberhard Eckher

(Tübingen 1636 – 1707 Esslingen am Neckar)
nach List
Mezzotinto (Inschrift gestochen), 319 x 218 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Altbestand (ohne Inv. Nr.)

Der Tübinger Jurist und Esslinger Ratsherr Johann Eberhard Ecker (1636-1707) bekam ebenfalls die Grundform jener Bildnisrahmung, die Heiss seinen Kunden wohl als Standard anbot: Perspektivischer Inschriftensockel und einfach profilierte Ovalrahmung vor neutralem Hintergrund mit Wappenkartusche. Drei lateinische Distichen ehren den Dargestellten auf dem Sockel, seine Namensinschrift umläuft den Rahmen. Wie auch in den anderen Beispielen sind die lateinischen Verse des Sockels in einer Minuskelkursive, die Titulatur des Rahmens in einer Capitalis wiedergegeben. Auffallend ist der höhere Aufwand für das Bildnis: Anstelle eines neutralen Hintergrundes wie bei den Katalognummern 47–50 folgt zwar der Oberkörper der üblichen Darstellung, bei der nur Knopfreihe und Halstuch detailliert sind, während sich die arbeitsintensive Individualisierung auf Perücke und Gesicht beschränkt, doch ist der Hintergrund aufwendiger gestaltet. Rechts sehen wir einen Landschaftsausschnitt, überschnitten von einem mit Fransen gesäumten Vorhang, der durch eine Kordel links oben komplettiert wird, ein deutlicher Mehraufwand gegenüber dem Standardtyp. Betrachtet man Vorhang und Landschaftsausschnitt, so fällt auf, dass wir beides bereits aus Bürglins Blatt (Kat. Nr. 51) kennen: Auch die höherwertige Auswertung folgte also bei Heiss rationalisierter Typisierung.

Arwed Arnulf


IOHANN EBERHARD ECKHER, I.U.L. REIPUBLICÆ ESSLINGENSIS CONSUL NAT° TUBINGÆ D. XXVII. IAN. MDCXXXV. DENAT° D. I. IUL. MDCCVII
Cernitur Effigies, Animi penetralia norunt
Et Deus, et Cives, Curia, progeniti.
Candidus ore, gravis facto, eventuq quietus,
Auspicio et Ductu faustus, amandus erat.
Officijs, Senio, Morbis confectus, abivit
Securam in requiem, Gallo abeunte domum.
Ultimi honoris et pietatis ergo posuit filius
E. F. Eckher I. U. L. Ser. Ducis Wurtemb:
et Reip. Essling. Consiliarius.
List pinxit Stuttgard.
Elias Ch. Heiss Sculps. Aug. Vind.

Elias Christoph Heiss (Memmingen 1660 – 1731 Trunkelsberg)

54. Bildnis Martin Dieffenbach

(Frankfurt a.M. 1661 – 1709 ebd.)
Mezzotinto (Inschrift gestochen), 297 x 193 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Altbestand (ohne Inv. Nr.)

In einem rechteckigen Bildausschnitt ist Martin Dieffenbach,[149] ein lutherischer Prediger aus Frankfurt am Main, dargestellt. Er war der Sohn des Fassbinders und Weinhändlers Georg Gustav Dieffenbach und Elisabeth geb. Esser. Mit der Tochter eines Predigers, Rosine Magdalena, geb. Grambs hatte er neun Kinder. Er steht vor einem drapierten Vorhang, hinter dem sich ein Regal mit drei Reihen gleich hoher Bücher befindet. Mit seinem linken Ellbogen lehnt er sich auf einen Beistelltisch. In seiner Hand hält er ein kleines Buch, dessen Seiten sein Zeigefinger teilt. Der rechte Arm liegt am Körper an, der Unterarm ist angewinkelt, so dass seine rechte Hand entspannt oberhalb der linken Hand auf seinem Herzen ruht. Sein Kopf ist im Dreiviertelprofil dargestellt, der Blick ist dem Betrachter zugewandt. Sein Haar ist bis zu den Schläfen hin glatt gekämmt und fällt von dort an in großen aufgebauschten Wellen, die auf der Halskrause schließlich gebremst werden und sich in feine Strähnen aufzwirbeln. Auf dem Tisch liegt neben dem Schädel ein Papier auf dem „*Psalm CXIX Vers 135.136*.“ geschrieben steht („*Lass dein Antlitz leuchten über deinen Knecht und lehre mich deine Rechte. Meine Augen fließen mit Wasser, dass man dein Gesetz nicht hält*.“).
Dieses Bildnis folgt einem gänzlich anderen Konzept als die vorangegangenen Patrizierbildnisse von Heiss (Kat. Nr. 47-53): Die rechteckige Bildfläche ist ohne Rahmenelemente mit Hintergrunddetails gefüllt. Bücher weisen auf die Gelehrsamkeit des lutherischen Geistlichen. Er selbst ist stehend gezeigt, seine Amtstracht detailliert wiedergegeben. Totenkopf und Psalmvers weisen auf Vanitastopik und persönliche Frömmigkeit. Einziges Rahmenelement ist die Inschriftentafel, die in Frakturschrift und deutscher Sprache Namen, Ämter und Lebensdaten nennt. Die Darstellung von 1709 entspricht einem Kupferstich des Johannes Stridbeck von 1707, der möglicherweise ein älteres Gemälde in deutlich niedriger Qualität wiedergibt.

Marie-Christine von Minckwitz mit Ergänzungen von Arwed Arnulf


Psalm
CXIX
Vers
135. 136.
Martin Ofenbach
Evangelischer Prediger in Franckfurt am Mayn, gebohren daselbst
Anno 1661. den 31. January, und zum Predig-Ampt berüffen den
9. Octobris, Anno 1688. gestorben den 6. Juny, Anno 1709.
Elias Ch. Heiß Sculps. Aug. Vind.

Elias Christoph Heiss (Memmingen 1660 – 1731 Trunkelsberg)

55. Bildnis Gotthard Johann von Marquard

(Lübeck 1645 – 1710 Wetzlar)
Mezzotinto (Inschrift gestochen), 388 x 284 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Altbestand (ohne Inv. Nr.)

Das Brustbild zeigt Gotthard Johann von Marquard. Er studierte in Rostock, Helmstedt und Altdorf bei Nürnberg, wo er 1674 promovierte. Im Jahr 1695 wurde er Kammergerichtsadvokat und Procurator am Reichskammergericht in Wetzlar. 1671 heiratete er Anna Catharina, geb. von Mohr, deren Vater der Kammergerichtsadvokat Georg Friedrich von Mohr war. Zusammen hatten sie zwei Söhne. Die Darstellung zeigt ihn in einem, bis auf das sich im unteren Bereich befindende Familienwappen, schmucklosen Rahmen, der auf einem Postament mit fünfzeiliger lateinischer Inschrift steht. Sein Körper ist zur rechten Bildhälfte gedreht, der Kopf im Halbprofil dargestellt und der Blick dem Betrachter zugewandt. Die Locken seiner Allongeperücke fallen weit über seine Schultern hinab. Der Wappenschild ist geviert. In Feld 1 und 4 ist jeweils ein venezianischer Löwe zu sehen, in Feld 2 ein hervorbrechendes Pferd und in Feld 3 ein linksgewandter Bär. Auf dem rechten Spangenhelm befindet sich ein Pflug, dazwischen ein Kreuz. Auf dem linken Spangenhelm zwei Hörner. Flankiert wird das Schild von zwei männlichen Schildhaltern.
Marquards Darstellung entspricht dem bereits oben beschriebenen Standardtyp (Kat. Nr. 47-54), die Heiss für die Darstellung Verstorbener anwendete: Ein perspektivischer Sockel trägt Inschrift, Wappenkartusche und ovalen Rahmen, die Hintergründe sind neutral, nur Gesicht und Perücke sind detailliert und individualisiert.

Marie-Christine von Minckwitz mit Ergänzungen von Arwed Arnulf


GOTTHARDUS IOANNES DE MARQUARD,
DIVERSORUM IMPERII PRINCIPUM CONSILIARIUS, ET CAMERAE
IMPERIALIS JUDICII ADVOCATUS ET PROCURATOR ORDINARIUS:
NATUS LUBECCÆ V. MAJI MDCXXXXV.
DENATUS WEZLARIÆ XXVII. JULII MDCCX.
Elias Christ: Heiss Sculps. Aug. Vind.

Elias Christoph Heiss (Memmingen 1660 – 1731 Trunkelsberg)

56. Bildnis Johann Wilhelm von der Pfalz

(1658-1716)
Mezzotinto (Inschrift gestochen), 287 x 162 mm
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Altbestand (ohne Inv. Nr.)

Johann Wilhelm von der Pfalz (1658-1716),[150] Kurfürst als Pfalzgraf und Herzog von Jülich und Berg, zweiter Pfälzer Herrscher aus katholischer Linie der Wittelsbacher, erlebte den Pfälzer Erbfolgekrieg und die Verwüstungen seines Territoriums auf Veranlassung Ludwigs XIV. zu Beginn seiner Amtszeit. Der ruinöse Zustand des Heidelberger Schlosses erinnert bis heute an diese Ereignisse. Johann Wilhelm residierte in Düsseldorf, der Residenz seiner Herrschaft Jülich-Cleve-Berg. Dort begründete er die Düsseldorfer Gemäldegalerie, aus der die Münchener Pinakothek entstand, erbaute Schloss Bensburg und in der Pfalz die Sommerresidenz Schwetzingen. Von den anderen Bildnissen von Heiss, die hier besprochen werden (Kat. Nr. 47-55 und 57-59), unterscheidet sich das vorliegende durch die gesellschaftliche Stellung des Dargestellten: Johann Wilhelm war von fürstlichem Stand, regierender Landesfürst und Kurfürst, obendrein, im Gegensatz zu anderen von Heiss Porträtierten, Katholik. Kommt auch die Konfession außer durch den Orden des Goldenen Vlieses, der dem katholischen Hochadel vorbehalten war, nicht zum Ausdruck, so ist doch der fürstliche Stand durch aufwendige Rahmengestaltung und Kleidungsdetails hervorgehoben: Ein üppig drapierter Auszeichnungsvorhang rahmt das Bildnisoval, auf dem Inschriftensockel liegt eine Fanfare, an der das gestickte Wappen hängt. Der Kurfürst ist durch Panzer, Hermelin und langgelockte Perücke ausgezeichnet, Elemente, die durch Körperdrehung und Lichtführung betont sind. Innerhalb der Bildnisproduktion von Heiss sieht man hier die aufwendigste Gestaltungsmöglichkeit. Dass Heiss in Augsburg den Auftrag für das sicherlich im Zusammenhang mit einer Trauerschrift stehende Bildnis bekam, spricht für die überregionale Wertschätzung, die seine Bildnisblätter genossen.

Arwed Arnulf


SEREN.mo AC POTENTISSIMO
PRINCIPI
IOANNI WILHELMO
COMITI PALATINO
RHENI &c. &c.
ELECTORI ARCHIDAPIFERO
S.R.I. VICARIO.
E. C. Heiß Sc. Aug. Vind.

Elias Christoph Heiss (Memmingen 1660 – 1731 Trunkelsberg)

57. Bildnis Ludwig Adolph von Syvertes

(Frankfurt a.M. 1656 – 1721 ebd.)
nach D. Le Clerc 1712
Mezzotinto (Inschrift gestochen), 383 x 282 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Altbestand (ohne Inv. Nr.)

Das Brustbild zeigt den Frankfurter Ratsherren Ludwig Adolph von Syvertes. Er ist in einem ovalen Rahmen dargestellt, der an jeder Seite mit einem Zierornament versehen ist. An der linken, rechten und oberen Seite findet sich das gleiche Ornament, am unteren Rand ist dieses durch das Familienwappen ersetzt worden. Der Rahmen steht auf einem Postament mit fünfzeiliger lateinischer Inschrift.
Sein Körper ist zur rechten Bildhälfte gedreht, sein Kopf im Dreiviertelprofil dargestellt. Das Haar, welches am Scheitel kürzer gehalten ist, fällt zu den Seiten in wenigen langen Schwüngen und staucht sich in Form von Locken auf den Schultern. Die Robe ist locker drapiert und flankiert Kragen und Knopfleiste seines unteren Gewandes, von dem der Brustbereich nicht zugeknöpft ist.
Das zuvor beobachtete (Kat. Nr. 47) Rahmensystem des Standardtyps der Bildnisproduktion Heiss' ist hier durch drei Ornamentspangen erweitert, die auf dem Ovalrahmen sitzen. Auch beschränkt sich die Individualisierung auf das Gesicht, wobei die deutlich schlichtere Haartracht auffällt.

Marie-Christine von Minckwitz


LUDWIG ADOLPH VON SYVERTES
SCABINUS ET SENATOR REIPUBLICAE
MOENO = FRANCOFURTENSIS
Natus Anno MDCLVI. Die XX. Novembris.
Denatus Anno MDCCXXI. d. VI. Ianuar. tum Consul Sen.
D. Le Clerc pinxit 1712.
Elias Ch. Heiss sculps. Aug. Vind.

Elias Christoph Heiss (Memmingen 1660 – 1731 Trunkelsberg)

58. Bildnis Johann Georg Koleffel

nach Franc. Ant. Glöck von Weingarten
Mezzotinto (Inschrift gestochen), 268 x 185 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Altbestand (ohne Inv. Nr.)

Johann Georg Koleffel, laut Inschrift edelgeboren und Bürgermeister in Ravensburg, starb in seinem 73. Lebensjahr. Er ist in einem ovalen Rahmen dargestellt, der Körper zur rechten Bildhälfte gedreht, der Kopf im Dreiviertelprofil dargestellt und blickt den Betrachter an. Er trägt eine kurze lockige Perücke. Sein Seidenjabot verliert sich in mehreren knotenähnlichen Windungen, der übergeworfene Mantel ist voluminös drapiert. Der Rahmen trägt oben ein Emblem mit der Inschrift „*EN DIEU MON ESPERANCE – Auf Gott meine Hoffnung*“, das als Bild eine Landschaft zeigt in der ein Sonnenstrahl über einen Spiegel ein entflammtes Herz trifft. Aus dem oberen Rand des Emblems entspringen zu beiden Seiten jeweils zwei Akanthusblätter, die den oberen Bereich des Rahmens begleiten, unten ein Wappen. Der Sockel trägt in diesem Fall eine deutsche Inschrift in Frakturschrift. Das Bildnis bietet eine weitere Variante der Aufwertung des Grundtyps mit Sockel und Ovalrahmen durch begleitende Ornamente.

Marie-Christine von Minckwitz mit Ergänzungen von Arwed Arnulf


EN DIEU MON ESPERANCE
Auf Gott meine Hoffnung
Der Hoch Edel = gebohrne Herr,
Johann Georg Koleffel,
wohlmeritirter 26. Jähriger Evangel: Bürgermeister in deß
Heil: Freyen Reichs Statt Ravenspurg, in seinem 73.ten Jahr.

Elias Christoph Heiss (Memmingen 1660 – 1731 Trunkelsberg)

59. Bildnis Ludwig Heinrich Schlosser

(Darmstadt 1663 – 1723 Frankfurt a.M.)
1717
nach Franc Lipold
Elias Christopher Heiß et Bernhard Vogel (1683 – 1737)
Mezzotinto (Inschrift gestochen), 380 x 271 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Altbestand (ohne Inv. Nr.)

Der Theologe Ludwig Heinrich Schlosser (1663-1723)[151] entstammte einer Theologenfamilie, war der Sohn des Darmstädter Hofpredigers und Stadtpfarrers Johann Philipp Schlosser. 1671-1680 besucht er das Pädagogium in Darmstadt. Ab 1680 studierte er in Gießen. Seit 1687 ist er in Darmstadt als Lehrer tätig, als Lehrer und Pfarrer wirkt er ab 1696 in Frankfurt. Schlosser verfasste Lieder und geistliche Gelegenheitsschriften.
Schlosser ist mit Radkragen, Talar und kurzer Perücke in Halbfigur als Geistlicher dargestellt. Leicht gedreht legt er die Linke auf ein Buch, erhebt die Rechte im Sprechgestus. Im Hintergrund finden sich Säule und Vorhang. Die deutschsprachige Inschrift in Frakturschrift ist wie das Wappen auf einer durchgehenden Brüstung angebracht. Aufallend sind Übereinstimmungen mit Inschriftentafel von Martin Dieffenbach (Kat. Nr. 54). Beide Pfarrer lutherischer Konfession werden in deutscher Sprache und Frakturschrift bezeichnet. Halbfigur, Hintergrundgestaltung, Verzicht auf Ovalrahmung und Inschriftenanbringung ähneln dem oben besprochenen Bildnis des Martin Dieffenbach, auch wenn Unterschiede der Vorlagen, die Gemeinsamkeiten auf Staffageelemente beschränken.
Das Vorbildgemälde stammt laut Inschrift von Franz Lippold, einem Schüler Balthasar Denners (1685-1749), der sich seit 1720 in Frankfurt niedergelassen hatte. Zu seinen Lebzeiten galt er als bester Porträtmaler im Frankfurter Raum, dessen Bildnisse häufig druckgrafisch reproduziert wurden.[152]

Marie-Christine von Minckwitz mit Ergänzungen von Arwed Arnulf


Lüdwig Henrich Schlosser
Evangelischer Prediger in Franckfurt am Mayn.
Gebohren zu Darmstatt Anno 1663. d. 7. Septembr. st. v.
gestorben Anno 1723. d. 8. August.
Franc. Lipold pinxit 1717.
Elias Christ. Heiss et Bernard. Vogel sculp. Aug. Vind.

Bernhard Vogel (Nürnberg 1683 – 1737 Augsburg)

60. Bildnis Franz Ignaz Roth

(gestorben 1757)
nach Johann Kupezky (1666 – 1740)
Mezzotinto (Inschrift gestochen), 355 x 255 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Herkunft unbekannt (Inv. Nr. D 1949/51)

Das Schabkunstporträt des fürstbischöflich-würzburgischen Hofmalers Franz Ignaz Roth ist Teil einer grafischen Serie nach Johann Kupezky, den „*Imagines et picturae*“, die 1745 in Nürnberg herausgegeben wurde. Die Serie enthält 73 Mezzotintoblätter nach Gemälden des Bildnismalers Kupezky, vor allem aus dessen Zeit in Nürnberg.[153] Bernhard Vogel begann mit den Reproduktionen 1735, nach dessen Tod führte sie sein Sohn Johann Christoph weiter und schließlich, nach Kupezkys Tod 1740, beendete Valentin Preisler (1717-1763/65) die Arbeit.[154] Das Porträt von Roth[155] ist das 22. des zweiten Teils. Die Serie besteht insgesamt aus sechs Teilen zu jeweils zwölf Blättern, die größeren Teils Porträts, aber auch Heilige, Allegorien und Genredarstellungen zeigen. Unter den Darstellungen finden sich kurze Zitate aus Ovid und Vergil.
Für das Porträt des Franz Ignaz Roth nach Kupezky liegt als Zwischenstufe eine Rötelzeichnung Vogels vor. Der Dargestellte war Kammerdiener und hochfürstlicher Kabinettsmaler in Würzburg, worauf die Bildunterschrift hinweist.[156] Das Bildnis zeigt den Dargestellten in seitlicher Drehung und scheinbarer Bewegung. Diese Betonung des Momenthaften sorgt zusammen mit den wohl kaum geschönten Gesichtszügen, die durch fliehendes Kinn und Nasengröße beherrscht werden, zum Eindruck hoher Lebensnähe. Der kunstvolle Einsatz der Schabtechnik unterstreicht dies durch die differenzierte Wiedergabe von Haut und Textil.
Bernhard Vogel war in Augsburg Schüler von Christoph Weigel (Kat. Nr. 42-46) und Elias Christoph Heiss (Kat. Nr. 47-59). Die enge Verbindung Christoph Weigels zu Bernhard Vogel manifestiert sich in den beiden Schabkunstporträts, die Vogel nach Kupezky von Weigel 1714 und 1735 schuf - die Gemälde gelten heute als verschollen.[157]

Anne-Katrin Sors


FRANCISCUS IGNATIUS ROTH, Pictor Herbipolens:
Temperie cœli corpusq; juvatur. Ovid.
Ioannes Kupezky pinx.
P. 2.
Cum Priv. Sac. Cæs. Majest.
Bernard. Vogel juxta Originale sculps.
et excudit Noribergæ 1733.

Johann Georg Seiller (Schaffhausen 1663 – 1740 ebd.)

61. Jakobs Traum

Mezzotinto, 279 x 359 mm (Blatt)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Altbestand (ohne Inv. Nr.)

Erzählt wird die Geschichte aus dem 1. Buch Mose 28, 10-22: Nachdem Jakob den Segen seines Vaters Isaak anstelle des älteren Bruders Esau bekommen hatte, schickten seine Eltern ihn zu seinem Onkel Laban nach Haran, um sich dort vor dem Zorn seines Bruders zu verbergen und sich eine Frau zu suchen. Auf dem Weg legt sich Jakob des nachts schlafen und träumt von einer Leiter, die von der Erde bis zum Himmel reicht, auf der Engel auf- und niedersteigen; Gott aber steht oben und verspricht ihm das Land auf dem er liegt, um es an seine gesegneten Nachkommen weiterzugeben. Nach dem Aufwachen bemerkt Jakob, dass der Ort eine heilige Stätte ist, die Pforte des Himmels, das Haus Gottes. Er nimmt den Stein, auf dem sein Haupt im Schlaf ruhte, übergießt ihn mit Öl und nennt die Stätte Bethel, zu der er später (1. Buch Mose 35, 1-15) mit seinen Nachkommen zurückkehren sollte.
Das abgebildete Schabkunstblatt[158] geht zurück auf ein nicht mehr erhaltenes Gemälde.[159] Dies ist durch Beschreibungen in Versteigerungskatalogen des 18. Jahrhunderts[160], durch ein Schabkunstblatt von Wallerant Vaillant und durch das vorliegende Blatt von Seiller überliefert. Das Mezzotintoblatt von Vaillant gibt nach Döring Stil und Ausdrucksgehalt des Vorbildes so umfassend wieder, dass er das Gemälde dem Johannes van Bronchorst zugeschreibt.[161]
Vergleicht man die Schabkunstblätter Vaillants und Seillers miteinander, ist die Figur des schlafenden Jakob mit davor liegendem Stab und Kalebasse zwar seitenverkehrt, aber übereinstimmend. Auf Vaillants Blatt tauchen rechts im Hintergrund zwei Engel umhüllt von Wolken auf, Seillers Komposition zeigt im Hintergrund eine Treppe, die durch Wolken in den Himmel führt und auf der Engel auf- und absteigen. Durch die sehr genaue Beschreibung im Auktionskatalog von 1792 ist klar, dass beide Schabkünstler vom Originalgemälde abgekupfert haben müssen - und nicht einer vom anderen -, denn es werden sowohl drei (Blooteling reduziert auf zwei) Engel, die halb in Wolken bei Jakob stehen erwähnt als auch solche, die die Treppe benutzen. Das Vorbildgemälde wird sowohl Treppe als auch beistehende Engel gezeigt haben, die Reproduktionen reduzieren die Komposition. So lässt sich erst durch die Zusammenschau von beiden Schabkunstblättern und der Beschreibung von 1792 die Gemäldekomposition rekonstruieren.
Der Versteigerungskatalog von 1792[162] erwähnt noch ein weiteres Schabkunstblatt desselben Sujets von Abraham Blooteling, das jedoch heute unbekannt ist.

Anne-Katrin Sors



Johann Georg Seiller (Schaffhausen 1663 – 1740 ebd.)

62. – 66. Die fünf Sinne

Serie von fünf Blättern
Mezzotinto

Der schweizer Kupferstecher Johann Georg Seiller lebte und werkte von 1663 bis 1740 in Schaffhausen.[163] Er erlernte sein Handwerk bei dem Augsburger Kupferstecher Philipp Kilian.[164] Ob er dort auch das Schabkunstverfahren erlernte, ist ungewiss. Obwohl es sich bei dem hier besprochenen Fünf-Sinne-Zyklus um Werke der Mezzotintotechnik handelt, ist Seiller hauptsächlich für seine Kupferstiche bekannt.[165]
Medizinische und anatomische Abbildungen machen einen großen Teil seiner Kupferstiche aus, hinzu kommen zeitüblich christliche und mythologische Themen sowie zahlreiche Bildnisse von Gelehrten, Königen und auch Künstlern.[166] Hiervon hebt sich der Fünf-Sinne-Zyklus thematisch, aber auch stilistisch-technisch ab. Wir sehen eine Serie von fünf Schabkunstblättern, auf denen fünf Männer und eine Frau im Brustbild dargestellt sind. Als scheinbare Bildnisse von Personen wohl niederen Standes sind die fünf Sinne dargestellt. Bis auf eines der Blätter (*Das Fühlen* Kat. Nr. 66) sind die Hintergründe der Porträts neutral gehalten. Der Betrachter ist mit Darstellungen von Alltagsgestalten konfrontiert, die aufgrund zusammengekniffener Augen, geöffneter Münder und grimassenhaften Grinsens einen grotesken Eindruck hinterlassen. Auffällig erscheint, dass wir es nicht mit agierenden Gestalten, welche sich den Sinnesempfindungen hingeben, zu tun haben. Die Porträtierten animieren vielmehr den Betrachter zum Benutzen seiner Sinne, indem Situationen dargestellt werden, die die Erinnerungen an den Sinn erwecken. Bildunterschriften in deutscher Sprache nennen den jeweils dargestellten Sinn.
Das Thema der Sinne ist seit der Antike geläufig.[167] Das Motiv der fünf Sinne kommt seit dem 16. Jahrhundert häufig in den Bildkünsten vor. Vor allem in der niederländischen Kunst war das Thema beliebt, so entstanden grafische Serien und Einzeldarstellungen von großer Nachwirkung, etwa die von Frans Floris und Hieronymus Cock.[168] Weibliche Figuren in antiker Gewandung stellen als Allegorien die Sinne dar, Tiere und Attribute tragen zur Verbildlichung bei. Zunächst fungierten Einzelfiguren als Allegorien der Sinne, später konnten diese in Gruppen zusammengefasst werden. Gelegentlich symbolisierten Tiere die Sinne[169]: Ein Adler stand für den Sehsinn, ein Hund für den Geruch, der Hirsch für das Gehör, Papagei und Affe konnten für Tastsinn und Geschmack stehen. Später folgten allegorische Paare, welche sich sahen, rochen, und berührten und sich so den Sinnesempfindungen hingaben. Beliebt waren auch Stillleben, deren Objekte die fünf Sinne allegorisch darstellten.[170] Im Lauf des 17. Jahrhunderts traten vor allem in der niederländischen Kunst zunehmend allegorische Verbildlichungen zurück, scheinbar

realistische, die Menschen in Alltagssituationen zeigten, wurden beliebt. Moralische Anspielungen rückten ins Bild, wie auch beim vorliegenden Zyklus offensichtlich.
Die Beischriften liefern keine Datierung. Bei zweien der fünf Blätter sind Wasserzeichen zu erkennen. Diese lassen sich keiner Papiermühle zuordnen[171] und liefern ebenfalls keine Datierungsmöglichkeit. Im British Museum befindet sich ein ebenso nach den Gemälden des Petrus Staverenus geschaffener Fünf-Sinne Zyklus von Abraham Blooteling.[172] Differenzen der Darstellungen zeigen jedoch, dass beide Grafikfolgen voneinander unabhängig entstanden. Sie kamen 1876 in den Besitz des British Museums und werden auf die Jahre 1670-1690 datiert.[173] Wann die Seiller-Drucke in den Besitz der Göttinger Kunstsammlung kamen ist ungeklärt; da sie den ovalen Stempel tragen, ist zu vermuten, dass sie zwischen 1770 und 1845 in die Sammlung aufgenommen wurden.[174]
Hier können erstmals die Vorbilder zu den Drucken benannt werden: Sie stammen von dem niederländischen Maler Petrus Staverenus.[175] Die Porträts wurden in Öl auf Holz angefertigt und messen 16 x 12 cm. Bei einer Auktion des Münchener Kunstauktionshauses Neumeister wurden die aus einer süddeutschen Privatsammlung stammenden Gemälde am 1. Dezember 2010 zu einem Erlös von 133.750 Euro (Taxe 7000 Euro) versteigert.[176]
Charakteristisch ist der enge Bildausschnitt der Darstellungen und der betont derbe Charakter der Gestalten mit grimassenhafter Mimik. In der Collection Database des British Museum[177] werden die Personen als „*peasants*“, also Bauernleute, bezeichnet, was zutreffend erscheint. Auch die Tatsache, dass alle Dargestellten mit einer Kopfbedeckung ausgestattet sind, unterstützt die Annahme, es handele sich um Landarbeiter. Bis auf die Frau, die den Sehsinn darstellt, sind alle Gestalten mit Attributen ausgestattet, welche aus dem traditionellen Kanon herausfallen.

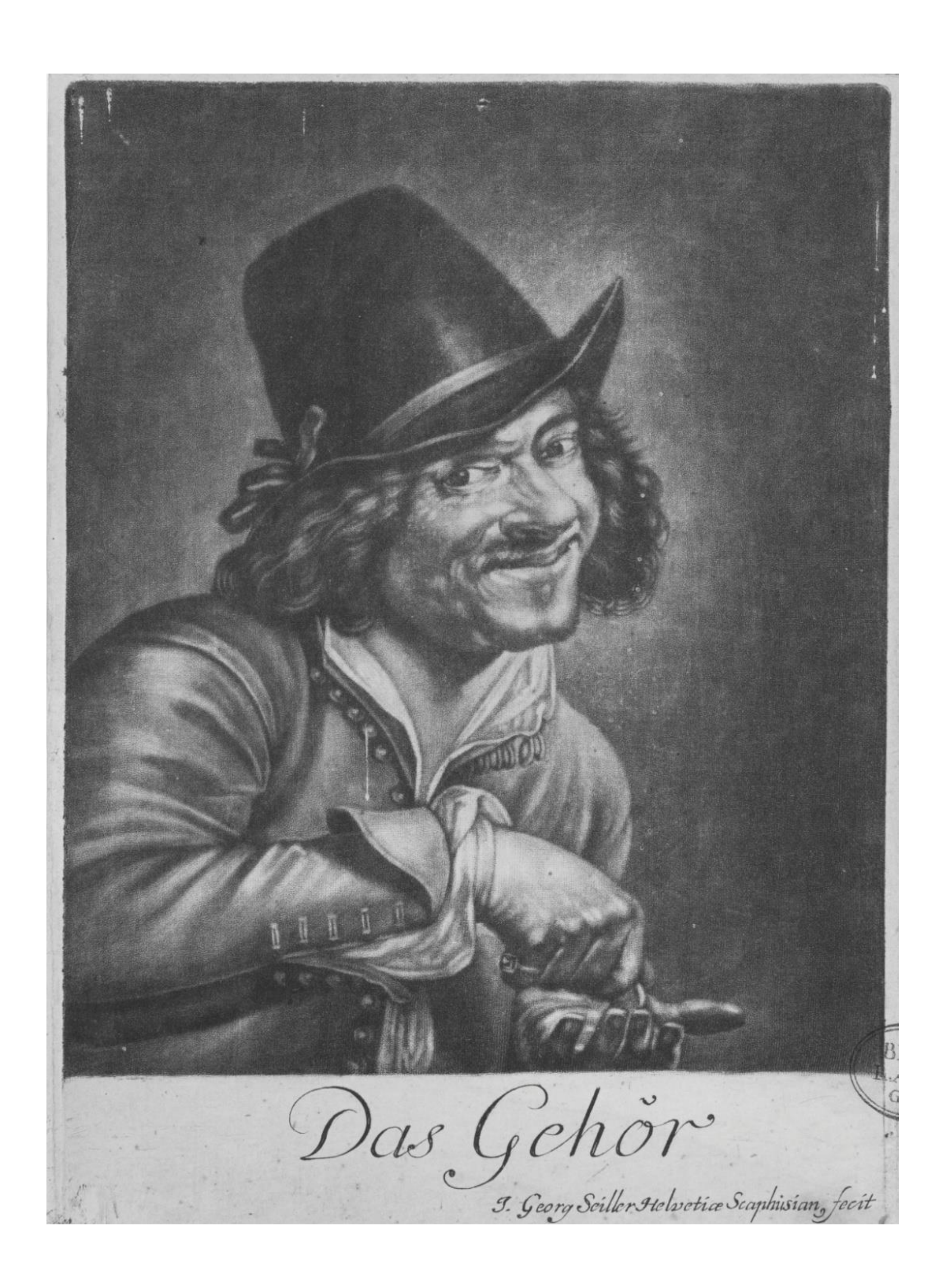
Evelyn Nabialkowski

62. Das Gehör

Mezzotinto, 198 x 146 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Altbestand (ohne Inv. Nr.)

Ob und inwiefern eine Wertung der Sinne bei der Erschaffung der Serie vorliegt, ist nicht nachvollziehbar. Dabei war die Hierarchisierung der Sinne seit jeher eine Beschäftigung für Philosophen. Aristoteles selbst bezeichnete den Sehsinn als den edelsten Sinn, da die Erfahrungen des Auges reiner als die der restlichen Sinnesorgane seien.[178] Traditionell ringen in der Literatur Hör- und Sehsinn um den ersten Platz. Die Vorrangstellung des Hörsinnes wurde von den Reformatoren bekräftigt, da man nur durch diesen das Wort Gottes vernehmen könne.[179]
Auf dem ersten Blatt der Serie ist das Gehör dargestellt.[180] Ein lächelnder Mann mit Hut dreht sich leicht nach rechts und blickt den Betrachter an, während er von der linken Hand Geldmünzen in die rechte fallen lässt. Möglicherweise zählt er Geld, wobei das daraus resultierende Klimpern der Münzen den Gehörsinn des Betrachters ansprechen soll. Wie schon erwähnt, entfallen aufgrund der ausgewählten Darstellungsform die üblichen Attribute. Es wird kein musizierender oder tanzender Bauer dargestellt, sondern ein Mann, der durch das Zählen des Geldes ein Geräusch erklingen lässt. Dies ist, abgesehen von seiner Kleidung, ein Verweis auf den niederen Stand, dem er angehört. In dem Lächeln könnte man Freude über die erledigte Arbeit auf dem Feld und die Aussicht auf einen Abend im Wirtshaus deuten. Dieser Druck ist der einzige der Serie, der spiegelverkehrt zum Vorlagengemälde angefertigt wurde. In der vollständigen Signatur bezeichnet sich Seiller als Schweizer und Schriftsteller.

Evelyn Nabialkowski


Das Gehŏr
J. Georg Seiller Helveticæ Scaphisian, fecit

63. Das Gesicht

Mezzotinto (Inschrift gestochen), 199 x 144 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Altbestand (ohne Inv. Nr.)

Das zweite Blatt[181] zeigt eine Frau, die den Sehsinn darstellt. Sie ist die einzige weibliche Person der Serie. Die Sinne selbst werden als männlich betrachtet, jedoch wurden Allegorien der Sinne häufig durch Frauengestalten dargestellt,[182] da die Allegorie an sich weiblich ist. Jedoch fehlt Seillers Darstellung des Sehsinns nach dem Gemälde des Petrus Staverenus die Anmut, die in den Stichen und Gemälden des 16. und 17. Jahrhunderts in der Weiblichkeit zu finden war. Das Gesicht der Frau ist näckisch nach links gelehnt und ihre rechte Hand zeigt in die gleiche Richtung. Der Zeigegestus ist in der Malerei ein bekanntes künstlerisches Mittel und animiert das Publikum zum Hinschauen. Das Kopftuch lässt die Frau an eine Bäuerin oder eine Magd erinnern. Ihr Mund ist geöffnet und die Augen fixieren den Betrachter. Der tiefe Ausschnitt ihrer Bluse entblößt das Dekolleté und ihre linke Hand könnte auf der Brust liegen, ist aber von dem rechten Arm verdeckt. Auch wenn hier keine direkte Berührung der Brust stattfindet, reiht sich diese Heraushebung der weiblichen Brust in die traditionelle Ikonografie ein. Während in den Darstellungen des Cornelis Cort die Hand noch dicht unterhalb der Brust aufliegt, berührt die Allegorie des Sehens in Jacob Mathams Stich ihre nackte Brustwarze mit dem Zeigefinger. Dies könnte erklären, warum in diesem Blatt der Seiller-Serie als einziges eine Frau auftritt. Der Druck wurde an der Stelle, wo sich der Zeigefinger der Frau befindet, beschädigt und wieder restauriert.[183]

Evelyn Nabialkowski


Das Gesicht.
J.G. Seiller fecit.

64. Der Geruch

Mezzotinto (Inschrift gestochen), 201x145 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Altbestand (ohne Inv. Nr.)

Der Geruch wird durch einen Mann mit einer schief aufgesetzten Mütze dargestellt, welcher sich nach rechts dreht und den Betrachter mit zusammengekniffenen Augen grinsend anblickt. Durch seine Zähne, die in dem geöffneten Mund hervorblitzen, qualmt Rauch von der Pfeife in seiner rechten Hand. Traditionell wurde der Geruch durch das Riechen an einer Blume dargestellt.[184] Bei Seiller dagegen wird der Blumenduft durch den Pfeifengeruch ersetzt. Dies sowie die gekrümmte Haltung und sein Grinsen lassen den Kontext einer Gasthausszene erahnen.

Evelyn Nabialkowski

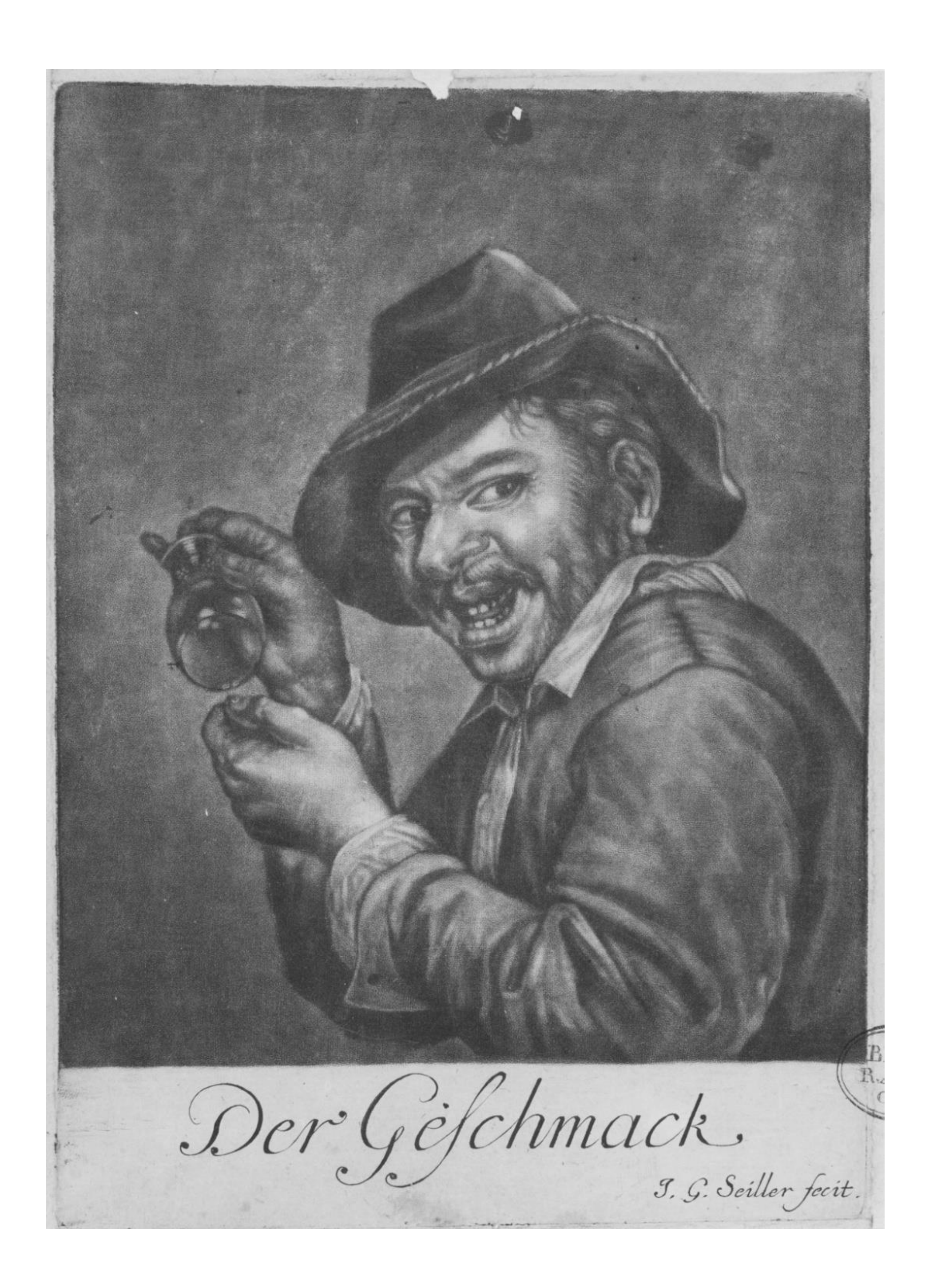

Der Geruch.
I.G. Seiller fecit

65. Der Geschmack

Mezzotinto (Inschrift gestochen), 203x145 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Altbestand (ohne Inv. Nr.)

Der Geschmack[185] zeigt einen Mann mit Hut, der sich dieses Mal von der rechten Bildhälfte in einer Linksdrehung dem Betrachter zuwendet. Auch hier erwecken das schelmische Lachen, seine Körperhaltung und der Blick nach hinten die Annahme, er befände sich in Gesellschaft anderer. Er hält einen umgedrehten Becher in seiner rechten Hand. Der Betrachter muss seine Vorstellungskraft und sein Erinnerungsvermögen einsetzen, um sich den Inhalt des Bechers und den Ablauf der Geschmackserfahrung vor Augen zu führen. Welzel bezeichnet dieses Phänomen als „*Aktivieren von Sinneseindrücken*“[186], welches von Körpererinnerungen begleitet sei.

Evelyn Nabialkowski

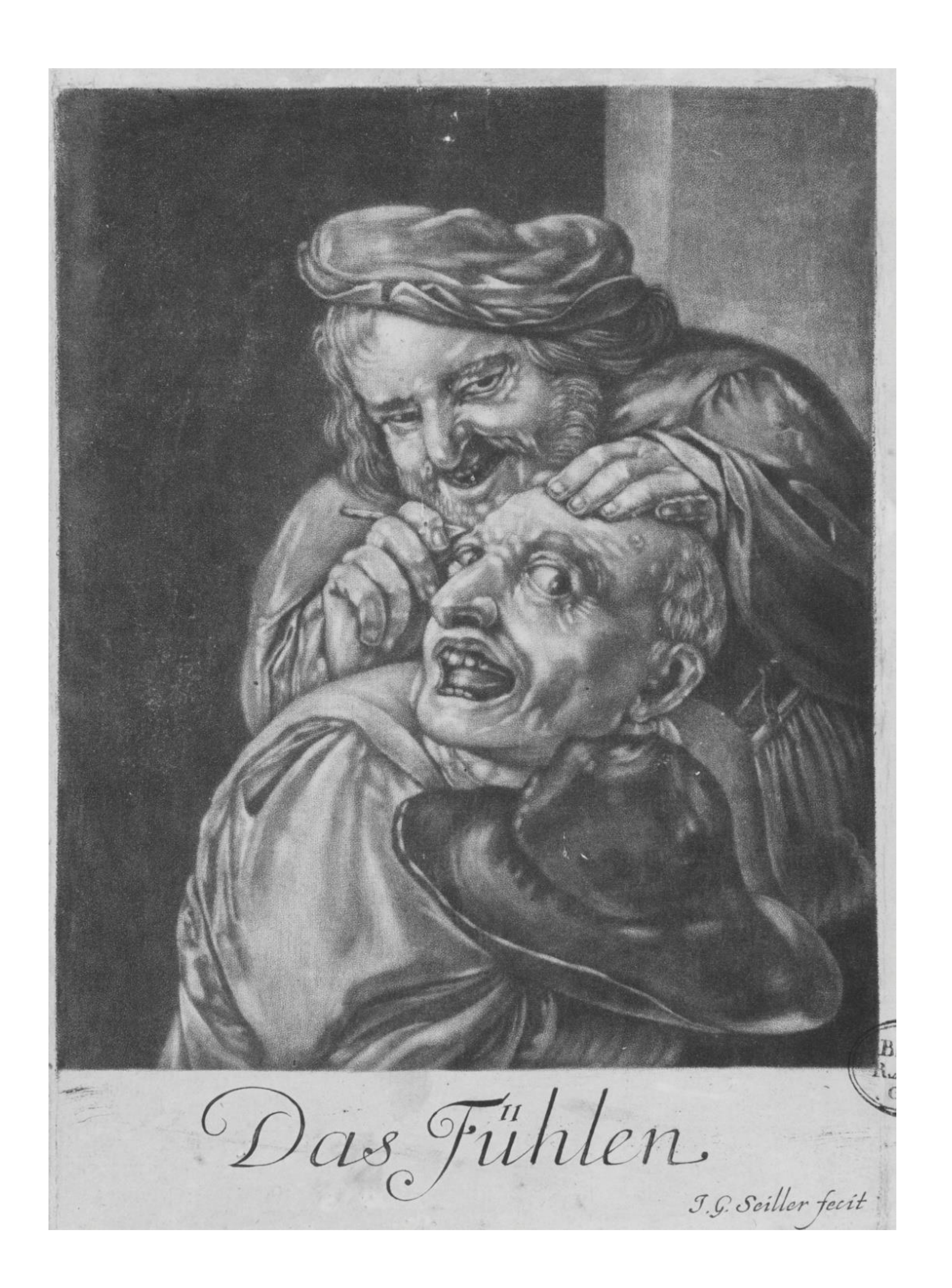

Der Geschmack
J. G. Seiller fecit.

66. Das Fühlen

Mezzotinto (Inschrift gestochen), 198x145 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Altbestand (ohne Inv. Nr.)

In der Emblematik des 16. und 17. Jahrhunderts wurde der Tastsinn mit Schmerz und Krankheiten in Bezug gesetzt, weswegen wir hier eine Darstellung der Schmerzerfahrung beobachten.[187]
Das letzte Blatt[188] des Zyklus' zeigt die einzige mehrfigurige Darstellung der Serie. Der Tastsinn wird als *Das Fühlen* bezeichnet und zeigt zwei Männer, welche im Begriff sind eine Kopf- oder Augenoperation durchzuführen. Im Hintergrund ist ein Mauervorsprung zu sehen. Der behandelnde Arzt erweckt mit seinem Grinsen wenig Vertrauen und auch der Patient zeigt mit seinen aufgerissenen Augen Furcht vor dem was kommt. Wieder einmal ist es dem Publikum überlassen sich vorzustellen, was der Mann in der unteren Hälfte des Bildes fühlt. Die Bildtradition der Allegorie des Tastsinns wurde zutreffend von Körner wie folgt definiert: „*Insbesondere das Gegensatzpaar Schmerz und Lust wird die Ikonografie des Tastsinns in der frühneuzeitlichen Kunst dominieren.*“[189] Einer der Gegensätze wird in Seillers Druck dargestellt, der Tastsinn wird durch Schmerz ausgedrückt. Im Gegensatz zu den erotisch anmutenden Streicheleinheiten, die bei Saenredam den Tastsinn aufzeigen, wurden vor allem in der niederländischen Kunst die unangenehmen Gefühle in Form von Operationen vermittelt.[190]
Seillers *Die Fünf Sinne* werden sicherlich der Massenverbreitung gedient haben. Das niederländische Original ist ein Beispiel der zahlreichen Allegorien der fünf Sinne aus dem 17. Jahrhundert. Nach Körner ist der Transfer dieser in ein bäuerlich-ländliches Umfeld als spezifisch typisch holländischer Beitrag zur Ikonografie der Fünf Sinne zu werten.[191]

Evelyn Nabialkowski


Das Fühlen
I. G. Seiller fecit

Johann Georg Bodenehr (Dresden 1691 – 1730 Augsburg)

67. Bildnis Johann Melchior Dinglinger

(1664-1731)
nach Adam Manyoki
Mezzotinto (Inschrift gestochen), 450 x 295 mm (Blatt)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, erworben 1966 von Frau Irene Dumont, Göttingen, aus Sondermitteln der „Stiftung Volkswagenwerk" (Inv. Nr. D 1966/24)

Johann Melchior Dinglinger[192] (1664-1731) gilt als einer der bedeutendsten Goldschmiede seiner Zeit. Nach Lehrzeit in Ulm hielt sich Dinglinger seit 1692 in Dresden auf, wurde 1698 Hofjuwelier August des Starken, und verbrachte seine gesamte Laufbahn in dessen Diensten. In bis dahin ungekannter Weise verband er materielle Kostbarkeit mit figürlicher Kunst, entwarf Dekorationen gelehrt komplizierter Konzeption, verwiesen sei nur auf den Mogulhof, eine bühnenartige Tischdekoration und den Apis-Altar, eine Wandinstallation, die das antiquarische Wissen der Zeit über altägyptische Religion und Kunst in einer Art goldschmiedekünstlerischem Puppenhaus inszenierte. Die meisten und bedeutendsten seiner Werke befinden sich als Aufträge seines kurfürstlich-königlichen Dienstherren in dessen ehemaliger Kunstkammer, dem Grünen Gewölbe in Dresden.[193]
Johann Georg Bodenehr war in Dresden ebenfalls für den Hof tätig, wo er auch Schabkunstblätter nach gemalten Porträts anfertigte, darunter auch Dinglingers Blatt nach einem Gemälde Adam Manyokis, der nach Tätigkeit an verschiedenen Höfen in Dresden Hofmaler wurde. Sein Bildnis des erfolgreichen und gelehrten Hofkünstlers ist von attributiver Uneindeutigkeit: Der in Nähe schaffender Frontalität gezeigte Hofkünstler trägt lange Perücke, ein voluminöses Ober- und eng zu knöpfendes Untergewand, doch stehen weißes Hemd und Knopfreihe offen. Der am Hals schließende Schmuckkragen, der zur offiziellen Präsentierbarkeit gehörte, fehlt. Auch der Hintergrund zeigt Ungereimtes: Der Auszeichnungsvorhang ist nur zu erahnen, von der zugehörigen Säule nur ein winziger Ausschnitt sichtbar. Es scheint, dass Manyoki mit Elementen des Standesporträts spielte. Der nichtadelige Dinglinger trägt Kostümteile höchsten Anspruchs, doch wird die Kleidung nicht entsprechend getragen, Säule und Vorhang als Ehrenstaffage bleiben mehr angedeutet als gezeigt. Möglicherweise wird mit dem nicht offiziellen Kleidungszustand auch auf künstlerisch-handwerkliche Beschäftigung und Arbeitsfleiß des Dargestellten verwiesen. Jegliches berufliches Attribut fehlt. Dinglinger war sehr wohlhabend, Wohnhaus und eigene Kunstsammlung berühmt. Er ließ sich mehrfach von Porträtspezialisten seiner Zeit malen, so von Johann Kupetzky und Antoine Pesne. In beiden Fällen wird ebenfalls mit dem Kontrast zwischen kostspieliger Kleidung und deren inoffizieller Tragweise gespielt, doch zeichnen kostbarer Pokal bzw. Werkzeug den Dargestellten aus. *Arwed Arnulf*


Johannes Melchior Dinglinger Bibracensis,
In Aula Regis Poloniæ & Electoris Sax. Operis Gemati Artifex.
A. D. Manyoki pinxit. Aula Pictor S. M. Regis Poloniæ.
Hanc Effigiem in Memoriã Sempiternã Consecrat Ioh. Georg Bodenehr Calcogr. Aug.

Johann Jacob Haid (bei Göppingen 1704 – 1767 Augsburg)

68. Bildnis Georg II., König von Hannover

(1683-1760)
Mezzotinto (Inschrift gestochen), 405 x 272 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Herkunft unbekannt (ohne Inv. Nr.)

Georg II. (1683-1760),[194] zweiter englischer König aus dem Hause Hannover (seit 1727), Kurfürst und Herzog von Braunschweig-Lüneburg, betrieb neben außenpolitischen Ambitionen, so in Österreichischem Erbfolgekrieg und Siebenjährigem Krieg und trotz mühevoller englischer Thronsicherung auch weiterhin den Ausbau seines Heimatterritoriums, des Kurfürstentums und Herzogtums Hannover-Braunschweig-Lüneburg. Eher struktur- und wirtschaftspolitischen Erwägungen als wissenschaftlichem Idealismus ist auch seine bekannteste Maßnahme, die Gründung der Georg-August-Universität Göttingen 1734/37, die durch seinen hannoverschen Rat Gerlach Adolph von Münchhausen organisiert wurde, zuzuschreiben.[195] Anlässlich des Besuchs in Göttingen 1748 entstand ein Kupferstich der Feierlichkeiten in der Paulinerkirche von Georg Daniel Heumann.[196] Dieser schuf auch die Vorlagen der Bildnisse von Haller, Gebauer und Gesner (Kat. Nr. 70-72).
Haids Bild, dessen Gemäldevorlage noch nicht bestimmt ist, zeigt den König in Halbfigur mit langer Perücke, Kommandostab und Brustpanzer, darüber Schärpe, Rock und Pelzumhang. Die Bügelkrone ist hinter ihm angeschnitten gezeigt vor neutralem Hintergrund. Das Bildnis ist oval gerahmt, steht über einem Sockel vor einer Quaderwand. Auch hier entsteht der Eindruck eines fingierten Epitaphs (Kat. Nr. 47-59), obwohl die Inschrift, anders als bei Haids anderen Bildnissen (Kat. Nr. 69-77), nur Geburts- und Krönungsdatum angibt. Das Bildkonzept ist in diesem Fall für eine zu Lebzeiten ins Schabkunstbild gesetzte Person benutzt worden.

Arwed Arnulf


Georgius II. Rex
Magnae Britaniae, Franciae et Hiberniae
Defensor Fidei
Brunsvicensium et Luneburgensium Dux
S. R. Imperii Elector ac Archi Thesaurarius &c.
nat. d. 30. Oct. vel. 10. Nov. A. 1683. Imper. adeptus die 26. Jun. A. 1727. coronatus d. 21. Oct. ib. An.
J. Jac. Haid exc. A.V.

Johann Jacob Haid (bei Göppingen 1704 – 1767 Augsburg)

69. Bildnis Christoph August Heumann

(Allstedt 1681 - 1764 in Göttingen)
nach Ludwig Wilhelm Busch (1703-1772)
Mezzotinto (Inschrift gestochen), 305 x 186 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Herkunft unbekannt (ohne Inv. Nr.)

Der H. Schrifft Doctor und außerordentlicher Professor, wie auch der gelehrten Historie ordentlicher Professor zu Göttingen.[197]

Die folgenden acht Katalognummern sind Einzelblätter, die geschaffen wurden für den *Bildersal*, eine Publikation, die in elf (ursprünglich geplant waren zehn) Bänden zwischen 1741 und 1766 erschien. Der Autor Jacob Brucker und der Kupferstecher Johann Jacob Haid stellen in diesen Bänden insgesamt 110 Schriftsteller und Gelehrte ihrer Zeit vor, darunter folgende acht Göttinger Professoren. Die Aufnahme in den Bildersaal erfolgte in erster Linie aufgrund der wissenschaftlichen Schriften der Dargestellten.[198] So sind von Heumann um die 400 Schriften unterschiedlichster Thematik bekannt. Als evangelischer Theologe verfasste er exegetische, theologische und philosophische Texte, schrieb auch Gelehrtenbiografien und gab kommentierte, manchmal übersetzte Editionen von Kirchenvätern heraus. Brucker nennt ihn aufgrund seiner breiten wissenschaftlichen Tätigkeit einen "Polyhistor", weil er sich - nach dem Urteil des Göttinger Kirchenhistorikers Johann Lorenz von Mosheim - „*die Kirchen, Politische und gelehrte=Historie, die Critik und gelehrten Sprachen, die Philosophie und Theologie höchst verbindlich gemacht.*“
Heumann hatte in Jena Theologie und Philosophie studiert, lehrte und predigte seit 1702 in Jena, bereiste Deutschland und die Niederlande, ging 1709 nach Eisenach. 1717 kam Heumann nach Göttingen als Gymnasialinspektor, 1728 legte er an der Universität Helmstedt seine Dissertation vor. 1734 löste man das Gymnasium auf, Heumann aber wurde an die neugegründete Universität berufen, zuerst als Ordinarius an die Philosophische, 1745 an die Theologische Fakultät. 1753 führte seine reformierte Einstellung zur Abendmahlslehre zur frühzeitigen Emeritierung. Da er seine Auffassung jedoch nicht veröffentlichte, fiel er nicht in Ungnade. Allerdings sollte seine Schrift „*D.C.A Heumanns Erweiß, dass die Lehre der Reformierten Kirche von dem Heiligen Abendmahl die recht und wahre sei*“ posthum in seinem Auftrag in Berlin 1764 erscheinen und für heftige Reaktionen sorgen.[199]
Das Gemäldevorbild stammte von dem Braunschweiger Maler und Salzdahlumer Gemäldegalerieinspektor Ludwig Wilhelm Busch. Ob es noch existiert, ist unbekannt. Man darf davon ausgehen, dass nur der Kopf übernommen wurde.[200]

Anne-Katrin Sors


Dei Gratia.
CHRISTOPHORUS AUGUSTUS HEU=
MANNUS,
S. Theol. Doctor et Prof. Publ. extraord. Hist.
Liter. Ord. in Acad. Georgio Augusta.
Natus d. III. August. MDCLXXXI.
Lud. Wilh. Busch, pinxit.
I. Iacob Haid sculps. et excud. Aug. Vindel.

Johann Jacob Haid (bei Göppingen 1704 – 1767 Augsburg)

70. Bildnis Albrecht von Haller

(Bern 1708 – 1777 ebd.)
nach Christian Nikolaus Eberlein (Rudolstadt 1720 – 1788 Salzdahlum)
Mezzotinto (Inschrift gestochen), 314 x 197 mm (Platte)
Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen (Nachlass Philipp Friedrich Conradi)

Der Arnzneykunst und Weltweißheit Doctor / königl. Groß´britannischer und Churfürstl. Braunschweig- lüneburgischer Hofrath und Leibarzt, der Medizin, Anatomie, Chirurgie und Botanik offentlicher Lehrer auf der Universität zu Göttingen, der königl. Englischen undSchwedischen Socität der Wissenschaften, und der Deutschen Gesellschaft in Leipzig Mitglied.[201]

Die breitgefächerte wissenschaftliche Tätigkeit Albrecht von Hallers wird bereits in der oben zitierten Überschrift seiner Vita deutlich.[202] Hallers Publikationen umfassen mehr als 50.000 Seiten. Zur Zeit der Publikation seines Schabkunstbildnisses[203] im vierten Band des Bildersaales 1745 jedoch waren seine umfangreichsten Schriften - wie die achtbändige *Elementa physiologiae corporis humani*[204] (1757 bis 1766) - noch gar nicht erschienen. Nach Lehrzeit bei einem Arzt in Bern nahm er 1723 das Medizinstudium in Tübingen auf, wechselte 1725 nach Leiden, um dort bei dem Botaniker Boerhaave und dem Anatomen Albinus[205] zu studieren und den botanischen Garten der Universität zu nutzen. Nach seiner Promotion 1723 ging er nach London, Paris und Basel, von wo aus der mit seinem Leidener Studienfreund Johann Gessner[206] botanische Alpenreisen unternahm. 1736 rief ihn Gerlach Adolf von Münchhausen an die neu gegründete Göttinger Universität auf eine Professur für Anatomie, Botanik und Chirurgie. Haller baute das Anatomische Institut auf, an dem die Studenten selbst präparieren durften. Hier sezierte er selbst mehr als 350 Leichen. Dies sollte die Grundlage bilden für seine anatomisch exakten Darstellungen u.a. des Arterienverlaufes im menschlichen Körper in seinen ab 1743 erscheinenden *Icones anatomicae*. Von großer Bedeutung für die Botanik war die Anlage des Botanischen Gartens 1739. In den Jahren 1743 und 1753 dokumentierte Haller die darin kultivierten Pflanzen. Seine Habilitationsschrift verfaßte er 1736 über Studium und Methode der Botanik. Hallers Ruhm - vor allem seiner anatomischen Schule - ging über die Grenzen Göttingens weit hinaus und zog Studenten aus ganz Europa an. Maßgeblich wirke er 1731 an der Gründung der Göttinger Akademie der Wissenschaften mit, bereits 1745 hatte er die Redaktion, kurz darauf die Direktion der Göttingischen Gelehrten Anzeigen übernommen, die sich unter ihm zum angesehenen wissenschaftlichen Rezensionsorgan entwickelte. 1753 ging er nach Bern in die Schweiz zurück.

Anne-Katrin Sors


ALBERTUS HALLER
Med. et Phil. D. Regis Magn. Brit. et Elect. Brunsvic.
Luneburg. Consiliarius aulicus, et Archiater, Medicinæ,
Anatomes, Chirurgiæ et Botanices P. P. O. Soc. Reg. An„
glic. et Suec. Sod.
Nat. 16. Octob. MDCCVIII.
Dec. IV.
C. N. Eberlein pinx.
Ioh. Iacob Haid excud. Aug. Vind.

Johann Jacob Haid (bei Göppingen 1704 – 1767 Augsburg)

71. Bildnis Georg Christian Gebauer

(Breslau 1690 – 1773 Göttingen)
nach Christian Nikolaus Eberlein (Rudolstadt 1720 – 1788 Salzdahlum)
Mezzotinto (Inschrift gestochen), 312 x 192 mm (Platte)
Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen (Nachlass Philipp Friedrich Conradi)

Der Rechten Doctor und erster offentlicher Lehrer auf der Universität Göttingen, Ihro königl. Maj. von Großbritannien und churfürstl. Durchl. zu Braunschweig-Lüneburg Hofrath[207]

Georg Christian Gebauer[208] nahm 1710 das Studium in Leipzig auf, wechselte nach Altdorf und Halle, kehrte 1715 nach Leipzig zurück und promovierte 1723 juristisch in Erfurt. 1727 ernannte man ihn zum Professor des gemeinen und sächsischen Lehnrechts in Leipzig und bereits 1734 holte Gerlach Adolf von Münchhausen ihn an die neugegründete Georgia Augusta nach Göttingen als Professor *iuris primarius*.[209] Hier war er in den ersten Jahren nicht nur als Professor sondern auch administrativ als Kommissar und Prorektor tätig, gleichzeitig erhielt er den Titel eines Hofrats, den eines geheimen Justizrats erhielt er 1747, das Ordinariat im Spruchkollegium der juristischen Fakultät 1755.
Die Verbindung von Geschichte und Jurisprudenz zeichnet Lehre und Schriften Gebauers aus – genau dies hob bereits Brucker hervor: *„...die Rechtsgelahrtheit...., so wird doch ihr Glanz viel grösser, und ihr Nutzen viel vortheilhaffter, wann sie mit andern Wissenschaften verbunden wird, welche nicht nur den Verstand schärffen, sondern auch die Quellen eröffnen, woraus die Gesetze geflossen sind*". Weiterhin lobte Brucker Gebauers erhabenen Geist, feurigen Verstand, fruchtbaren Witz und ungemeinen Fleiß.
Zumindest dieses Lob des Fleißes war nicht nur topischen Charakters: So erschien bereits zu Leipziger Zeiten 1733 sein Grundriß zu einer umständlichen Historie der vornehmsten europäischen Reiche und Staaten, es folgten weitere Abhandlungen zur römischen Geschichte, zum römischen Recht, zum deutschen Lehnsrecht und vieles mehr. Eine Publikation zur Verbindung deutscher und englischer Geschichte und des Interregnums des 13. Jahrhunderts erschien 1744.

Anne-Katrin Sors


Dec. IV.
GEORGIVS CHRISTIANVS GEBAVERVS
ICtus, Magnæ Britanniæ Regis, Elect. Brunsvigo-Luneb.
Consiliarius Aul. Antecessor in Georgia Augusta Primarius
et Ord. Iurid. Senior.
Natus XXVI. Octobr. MDC XC.
C. N. Eberlein pinx.
I. Iac. Haid excud. Aug. Vind.

Johann Jacob Haid (bei Göppingen 1704 – 1767 Augsburg)

72. Bildnis Matthias Gesner

(Roth an der Rednitz 1691 – 1761 Göttingen)
nach Christian Nikolaus Eberlein (Rudolstadt 1720 – 1788 Salzdahlum)
Mezzotinto (Inschrift gestochen), 313 x 195 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Altbestand (ohne Inv. Nr.)

Ordentlicher Professor der Beredsamkeit und Dichtkunst / Vorsteher des offentlichen Büchersals auf der Universität Göttingen, auch Oberaufseher über das königl. Seminarium und über alle grosse Schulen des Churfürstenthums Hannover, der königl. Preußischen Academie der Wissenschaften Mitglied.[210]

Ebenso wie Gebauer (Kat. Nr. 71) und Haller (Kat. Nr. 70) wird der Pädagoge und klassische Philologe Johann Matthias Gesner im vierten Band des Bildersaales behandelt und auch in seinem Fall war ein Gemäldeporträt des Christian Nikolaus Eberlein Vorbild für das Schabkunstblatt (Abb. 1 und 2). Das einzig erhaltene Gemäldeporträt von Gesner[211] belegt eine bei späteren Göttinger Professorenbildnissen nicht erreichte künstlerische Qualität. Es lässt sich ebenso feststellen, dass Johann Jacob Haid nur den Kopf des Gemäldes übernahm und alles weitere - Kleidung, Bücherwand, Tisch usw. - Standardhinzufügungen des Grafikers sind.[212]
Gesner[213] spielte für die Gründungsjahre der Göttinger Universität eine wichtige Rolle, denn Münchhausen verstand, dass die Attraktivität für zu gewinnende Wissenschaftler in der Qualität der aufzubauenden Bibliothek lag. Durch seine fünfzehnjährige Erfahrung als Verwalter der Münzsammlung und Bibliothek in Weimar sowie sein vierjähriges Rektorat an der Leipziger Thomasschule - wo er mit Johann Sebastian Bach zusammen arbeitete - machten ihn für Münchhausen zum geeigneten Bibliotheksdirektor, seine altphilologischen Publikationen zum Professor für Rhetorik und Dichtkunst. 1738 verfasste Gessner im Auftrag des Königs Georg II. eine allgemeingültige Schulordnung für das Herzogtum Braunschweig-Lüneburg, seit dem ist die Aufsicht über alle Schulen im Herzogtum stets vom jeweiligen Professor für Rhetorik an der Georgia Augusta wahrgenommen worden. Unter seinen Schriften ist besonders hervorzuheben, dass er den *Thesaurus eruditionis scholasticae* des Basilius Faber (1571) bereits von 1726 bis 1735 überarbeitete und seit 1737 an einem neuen lateinischen Lexikon arbeitete, das 1749 in vier Bänden als *Novus Linguæ et Eruditionis Romanae Thesaurus* erschien und von Brucker in der Vita bereits angekündigt wurde. Gesner habe „*...eine genaue Einsicht in die Geheimnisse der gelehrten Sprachen, eine untadelhaffte Gründlichkeit seiner weitläuffigen Erfahrung in der Critik und Literatur, eine ausbündige Urtheilskrafft in dem was wahr, schön und guten Geschmacks ist, gezeigt hat*".

Anne-Katrin Sors


Dec. IV.
IOANNES MATTHIAS GESNERVS
Professor eloquentiæ et poëseos publicus in academia Goettingensi,
bibliothecæ et seminario regio præfectus,
Scholarum superiorum in electoratu Hanoverano ephorus,
Societatis Scientiarum Berolinensis Sodalis.
natus d. 9. Apr. An. S. R. MDCXCI.
C. N. Eberlein pinx.
I. Iac. Haid excud. Aug. Vind.

Johann Jacob Haid (bei Göppingen 1704 – 1767 Augsburg)

73. Bildnis Jacob Wilhelm Feuerlein

(Nürnberg 1689 – 1766 Göttingen)
nach Ludwig Wilhelm Busch (1703-1772)
Mezzotinto (Inschrift gestochen), 319 x 199 mm
Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen (Nachlass Philipp Friedrich Conradi)

Der H. Schrifft Doctor und erster ordentlicher Lehrer auf der Universität Göttingen, königl. Großbritannischer und churfürstl. Braunschweig-Lüneburgischer Consistorial-rath / General-superintendent der Göttingischen Kirchen[214]

Feuerlein studierte von 1706 bis 1709 Philosophie, Philologie und Geschichte in Altdorf, ging aber ebenso mathematischen und medizinischen Studien nach. Nach Jena ging er 1710, um Theologie zu studieren und 1712 nach Leipzig. Seit 1715 lehrte er an der Universität Altdorf: zuerst Logik, dann Metaphysik und ab 1730 hatte er den Lehrstuhl für morgenländische Sprache inne. Im selben Jahr promovierte er in Theologie und bekam seinen dritten Lehrstuhl, den der Theologie.[215] Den Ruf an die Theologische Fakultät in Göttingen erhielt er 1736, gleichzeitig wurde er Generalsuperintendent und ein Jahr vor Erscheinen seiner Vita in Bruckers *Bildersal* königlicher Konsistorialrat.[216]
Außergewöhnlich ausführlich, Zweidrittel des gesamten Textes einnehmend beschreibt Brucker Herkunft, Jugend und Ausbildung Feuerleins, um dessen breit angelegte Interessen und Studien darzulegen. Die Göttinger Zeit charakterisiert Brucker wie folgt:
Ich werde nicht nöthig haben / weitläuffig zu erzählen / mit was Fleiß / Sorgfalt / Vorbereitung und Gründlichkeit er von der Zeit an seinen Aemtern vorzustehen bemühe /, wie glücklich er die studierende Jugend gebildet / wie klug er gründliche historische Einleitungen seinen Vorlesungen vorangeschickt / wie vorsichtig er den Vortrag eingerichtet / wie wohl er die ganze H. Schrift / das Kirchenrecht / die kirchlichen Streitigkeiten und Sittenlehren mit Gründlichkeit und Bescheidenheit abgehandelt / die Kirchengeschichte damit verbunden / die Jugend in angestellten Disputationen und Untersuchungen geübet / und dem Amte eines academischen Gotteslehrers eine Genüge gethan habe.

Anne-Katrin Sors


IACOB. WILHELM.
FEVERLINVS,
S. Th. D. et Prof. primar. in Acad. Georgia Aug.
Reg. Magn. Britann. et Elect. Bruns. Luneb.
Consil. Consistor. Ecclesiar. Duc. Goetting. Super-
intendens Generalis.
nat. Norimb. d. 13. Mart. A. 1689.
Dec. VI.
W. Busch
pinx.
Ioh. Iac. Haid. sc.
et exc. Aug. Vind.

Johann Jacob Haid (bei Göppingen 1704 – 1767 Augsburg)

74. Bildnis Samuel Christian Hollmann

(Stettin 1696 – 1787 Göttingen)
nach Georg Daniel Heumann (Nürnberg 1691 – 1759 Nürnberg)
Mezzotinto (Inschrift gestochen), 305 x 197 mm (Platte)
Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, (Nachlass Philipp Friedrich Conradi)

Der Vernunfft- und Grundlehre, wie auch der natürlichen Gottesgelehrtheit ordentlicher Lehrer auf der Universität Göttingen / der königl. Englsichen Societät der Wissenschaften Mitglied[217]

Hollmann[218] studierte in Königsberg und Wittenberg, wo er 1725 eine außerordentliche Professur für Philosophie erhielt. Als ordentlicher Professor der Logik und Metaphysik kam er 1734 an die Universität Göttingen und begann im Oktober seine erste Vorlesung in einem notdürftig eingerichteten Getreideschuppen. Gemeinsam mit Albrecht von Haller (Kat. Nr. 70) war er an der Gründung der Akademie der Wissenschaften beteiligt. Während des Siebenjährigen Krieges versah er das Amt des universitären Prorektors. Zu Beginn lehrte er Philosophie, jedoch wandte er sich bereits in den 1740er Jahren den Naturwissenschaften zu, was auch auf dem Schabkunstblatt im 1748 erschienenen siebenten Band des *Bildersals* zum Ausdruck kommt: Hollmann zeigt auf ein vor ihm auf dem Tisch stehendes Mikroskop, hinter ihm an der Wand hängt ein Barometer. Er beschäftigte sich mit Physik und Naturphilosophie, Anatomie, Botanik, Paläontologie, Meteorologie, aber auch barometrische Höhenmessung, Elektrizität, Erdbeben, künstliche Kälteerzeugung, Thermo- und Barometer interessierten ihn. Den Fund von Nashornknochen in Deutschland beschrieb er 1752. Zum Ende seines Lebens – er wurde 91 Jahre alt – beschäftigte er sich mit der Geschichte der Georgia Augusta, woraus die „*Ausführliche Geschichte von Anfang und Fortgang der Universität Göttingen*" entstehen sollte. Seine Notizensammlung sollte die Grundlage für Beckmanns Werk über die Georg August Universität (1787) werden.
Bemerkenswert ist, dass Brucker ausführlich Jugend, Ausbildung und Studium von Samuel Christian Hollmann beschreibt, jedoch weder dessen Berufung nach Göttingen 1734 noch dessen dort bereits 14 Jahre währende Tätigkeit (der siebte Band erscheint 1748) thematisiert. Nur in dem Schriftenverzeichnis sind die Publikationen bis 1747 berücksichtigt, die Überschrift gibt die aktuelle Position Hollmanns an.

Anne-Katrin Sors


SAMVEL CHRISTIA= NVS HOLLMAÑVS,
Philosophiæ rationalis et primæ, itemque The„ olog. natur. P.P.O. in Acad. quæ Gœttingæ est, Georg. Aug. Societ. Londin. memb.
nat. d. 3. Decemb. MDCXCVI.
Dec. VII.
G. D. Heu, mañ del.
I. I. Haid Sculp. et exc. Aug. Vind.

Johann Jacob Haid (bei Göppingen 1704 – 1767 Augsburg)

75. Bildnis Johann Friedrich Penther

(Fürstenwalde 1693 – 1749 Göttingen)
nach Georg Daniel Heumann (Nürnberg 1691 – 1759 ebd.)
Mezzotinto (Inschrift gestochen), 313 x 188 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Herkunft unbekannt

Königl. Großbritannischer Rat, Professor Ordinarius der Haushaltungskunst auf der Universität zu Göttingen / und Oberbauinspector[219]

Penther[220] studierte Mathematik in Frankfurt an der Oder, unterrichtete ab 1720 die Stolberger Grafensöhne in Mathematik und wurde zum Bergsekretär, später zum Kammer- und Bergrat bestellt. 1732 veröffentlichte Penther mit der „*Praxis Geometriae*“ die wichtigste Darstellung zum Vermessungswesen und Feldmesskunst des 18. Jahrhunderts in Deutschland, die bis 1788 in acht weiteren Auflagen erschien. Der Leser wird didaktisch durch zahlreiche Abbildungen und Anleitungen in das Erstellen von Grundrissen, Plänen, Landkarten, Ansichten aus der Vogelschau sowie in die Konzeption geometrischer Instrumente eingeführt. 1733 verfasste Penther ein Werk zur Konstruktion und Anwendung von Sonnenuhren: *Gnomonica Fundamentalis* mit 15 Kupferstichen und einem Kupferfrontispiz gestochen von J.A. Corvinus. Noch 1736 bis 1738 baute er die Rundkirche St. Cyriakus und Nicolai in Schwenda nach dem Vorbild der Dresdner Frauenkirche im Auftrag der Stolberger Grafen, denn bereits seit 1735 war er in Göttingen als Oberbaudirektor zuständig für die universitären Gebäude. Er unterrichtete praktische Mathematik und Feldmesskunst, Ökonomie und Baukunst und wurde 1737 zum ordentlichen Professor ernannt. 1743 publizierte Penther mit dem „*Bau-Anschlag oder Richtige Anweisung*“ eine „*Richtschnur, dass Gewinnsüchtige Arbeiter oder Verkaeuffer der Bau-Sachen ihn (den Bauherrn) nicht uebertheueren koennen.*“: Baumaterialien, unterschiedliche Währungen und Maßsysteme sowie Arbeitsablaufpläne werden aufgeführt. 1744 bis 1748 erscheinen vier Bände von ursprünglich acht geplanten als Anleitung zur bürgerlichen Baukunst; Penther konnte das Werk nicht zu Ende bringen, er starb am 17. September 1749 und stellte damit eine Ausnahme im *Bildersal* dar, denn dieser war bestimmt für „*heutiges Tages lebender und durch Gelahrtheit verühmter Schrifftsteller,...*“. Brucker schreibt: „*Doch indem ich dieses schreibe, schlägt mir die unverhoffte Nachricht von des Herrn Rath Penthers den 17. Sept. dieses Jahrs 1749 erfolgten Tode die Feder aus der Hand, [...].*“

Anne-Katrin Sors


IOANNES FRIEDRICVS PENTHERVS,
Magn. Brit. Regi a consiliis Oecon. Prof. P. Ord. in
Academia Georgia Augusta, quæ Goettingæ est,
ædium publicarum Ephorus suprem9.
nat. d. 17. Maji 1693. Fürstenwaldæ.
G. D. Heumann del.
Dec. VIII.
Ioh. Iac. Haid Sc. et exc.

Johann Jacob Haid (bei Göppingen 1704 – 1767 Augsburg)

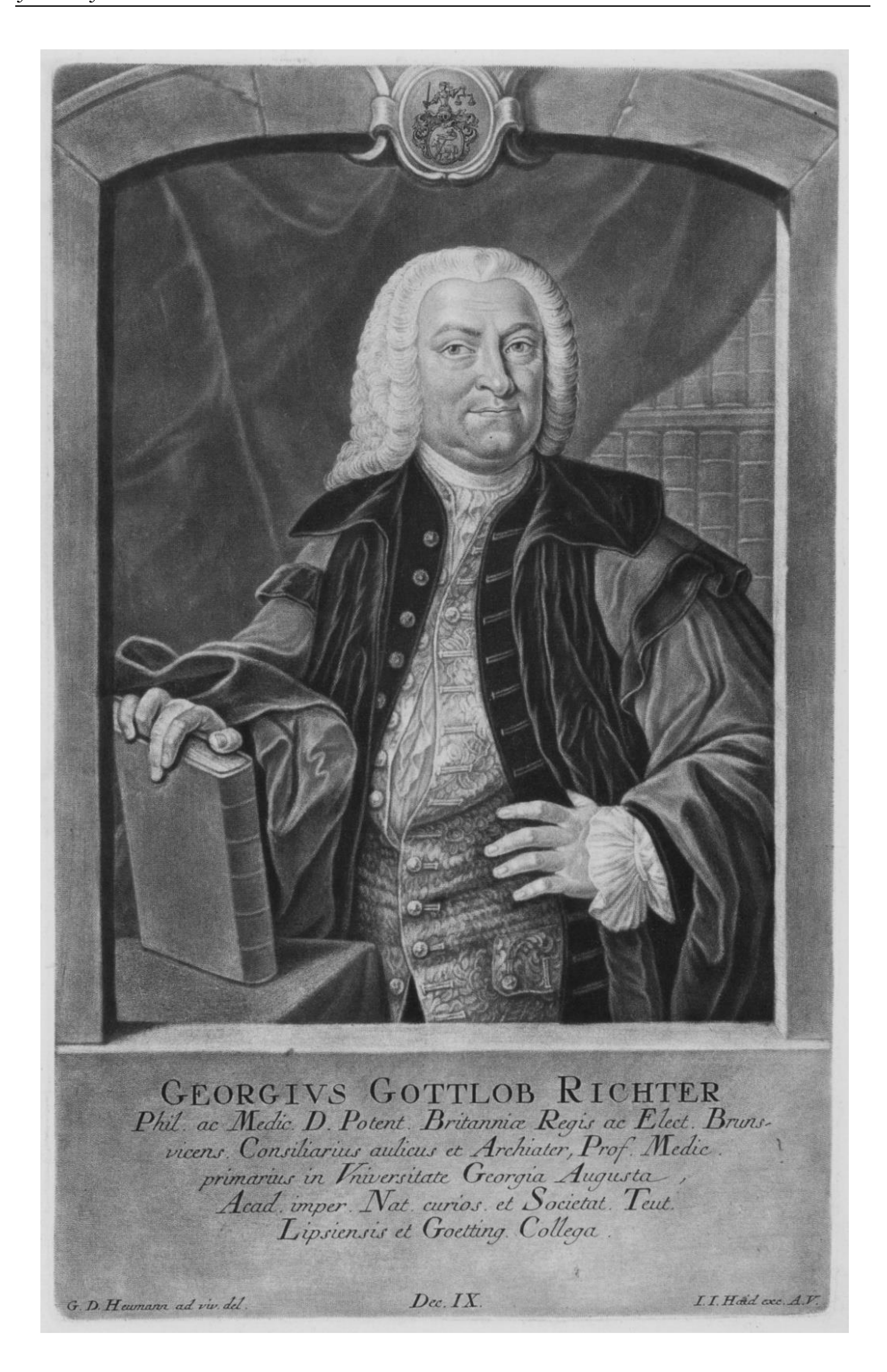
76. Bildnis Georg Gottlob Richter

nach Georg Daniel Heumann (Nürnberg 1691 – 1759 ebd.)
Mezzotinto (Inschrift gestochen), 321 x 200 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Herkunft unbekannt

Der Weltweißheit und Arzneykunst Doctor, königl. Großbritannischer und churfürstl. Braunschweig-Lüneburgischer Hofrath und Leibarzt / erster Lehrer der Arzneykunst auf der Universität Göttingen, der Römisch-kayserl. Academie der Natur Forscher und der Deutschen Gesellschafften zu Leipzig und Göttingen Mitglied[221].

Georg Gottlieb Richter nahm 1712 in Leipzig das Studium der Philosophie auf, wechselte – nach Erlangung der Magisterwürde – zum Studium der Medizin und ging nach Wittenberg, Leiden und Kiel, wo er 1720 zum Doktor der Medizin promoviert wurde. Bis 1728 lehrte er in Kiel, bevor er die Stelle als Leibarzt des Herzogs von Schleswig-Holstein-Gottorf und Fürstenbischofs von Lübeck Adolf Friedrich von Schweden in Eutin annahm.[222] 1735 berief König Georg II. (Kat. Nr. 68) ihn an die Georg-August-Universität Göttingen, um Medizin zu lehren, 1736 übernahm er zusätzlich das Amt eines Großbritannischen Leibarztes und Hofrates.
Richter erhielt in Bruckers Vita überschwengliches, doch auch topisches Lob. Dieses galt einem erfolgreichen Arzt, der in Hofdienst und als Hochschullehrer erfolgreich war, doch keine wissenschaftlichen Spuren hinterließ, nicht durch besondere Entdeckungen, Theorien oder Analysen auffiel. Nur eine Reihe kleinerer Abhandlungen zu einigen Krankheiten und Behandlungsmethoden lassen sich aufzuzählen. Es scheint, dass bereits Brucker Probleme hatte, den beruflichen Erfolg Richters durch Verdienste zu erklären. Anders als bei den anderen Göttinger Gelehrten konnte er hier Ämter und Verdienste, doch keine gelehren Werke aufzählen. Dennoch scheint Richter nicht ohne Lehrerfolg geblieben zu sein: Sein eigener Neffe, August Gottlieb Richter (1742-1812), der ab 1760 bei seinem Onkel in Göttingen studierte, wurde zu einem Wegbereiter moderner Chirurgie und hinterließ wichtige Schriften zur Praxis der Wundbehandlung.[223]
Die Vorbilder für die drei letzten Göttinger Professoren im *Bildersal* – Hollmann, Penther und Richter - waren laut Bildunterschrift Zeichnungen, die der Universitätskupferstecher Georg Daniel Heumann – vielleicht einzig für den Zweck - anfertigte.[224] Von 1740 bis 1753 war Heumann erster „*göttingisch-akademischer*" Kupferstecher der Georgia Augusta sowie kurfürstlich hannoverscher und königlich englischer Hofkupferstecher.[225] Auch wenn Heumann schriftlich beteuerte, Richters Bildnis „*ad vivum*" geschaffen zu haben, zeigt der Vergleich (Abb. 3 und 4) mit dem Gemälde doch so große Übereinstimmungen, dass man dessen Vorbildfunktion annehmen kann.

Anne-Katrin Sors


GEORGIVS GOTTLOB RICHTER
Phil. ac Medic. D. Potent. Britanniæ Regis ac Elect. Brunsvicens. Consiliarius aulicus et Archiater, Prof. Medic. primarius in Vniversitate Georgia Augusta, Acad. imper. Nat. curios. et Societat. Teut. Lipsiensis et Goetting. Collega.
G. D. Heumann ad viv. del.
Dec. IX.
I. I. Haid exc. A.V.

Johann Jacob Haid (bei Göppingen 1704 – 1767 Augsburg)

77. Bildnis Johann Mattheson

(1681 – 1764)
nach Wahll
Mezzotinto (Inschrift gestochen), 316 x 194 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Altbestand (ohne Inv. Nr.)

Die Aufnahme Johann Matthesons (1681-1764) in Jacob Bruckers und Johann Jacob Haids *Bildersal* ist in zweifacher Hinsicht bemerkenswert: Zum einen handelt es sich überhaupt um den ersten Musiker, der in dieser Publikation unter die „*durch Gelahrtheit berühmte[n] Schrifft-steller*“ eingereiht wird. Zum anderen ist Mattheson nicht zuletzt dafür bekannt, dass er selbst (wenngleich ohne Bildnisse) ein bedeutendes biografisches Sammelwerk publiziert hat: die „*Grundlage einer Ehren-Pforte. Woran der Tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler etc. Leben, Wercke, Verdienste etc. erscheinen sollen*“ (Hamburg 1740).[226] Dementsprechend rechtfertigt Haid die späte Aufnahme Matthesons damit, „*dass dieser gelehrte Mann in seiner musikalischen Ehrenpforte schon alles zum voraus gesagt habe / was man sagen könnte zu einer Zeit / in der zwar eine beträchtliche Zahl grosser Tonkünstler anzutreffen ist / da aber vielleicht so viele nicht ausgemacht werden können / welche unter die berühmten und gelehrten Schriftsteller unserer Zeit eigentlich gehören.*“[227]

In Matthesons musikbiografischem Pionierwerk findet man die damals als wirklich bedeutend angesehenen Komponisten: etwa Georg Philipp Telemann, Georg Friedrich Händel, Reinhard Kaiser sowie – Johann Mattheson. Dieser hatte seine Karriere noch vor dem Stimmbruch als Komponist und Opernsänger in Hamburg begonnen, wo er Händel in einem Duell beinahe getötet hätte.[228] Existenziell war er seit 1706 durch eine Hauslehrerstelle bei John Wich, dem englischen Gesandten des niedersächsischen Reichskreises, abgesichert. 1706 stieg Mattheson zum Gesandtschaftssekretär auf.[229] Neben seiner Diplomatentätigkeit wurde er als Komponist, vor allem aber als Verfasser zahlreicher Schriften – nicht nur musikalischen Inhalts – bekannt.[230] Erst letzteres qualifizierte ihn für die Aufnahme in Bruckers *Bildersal*. Dementsprechend zeigt ihn Haids Schabkunstblatt als Gelehrten mit der für diese Publikation beinahe schon obligatorischen Bücherwand, die rechts hinter dem halb aufgezogenen Vorhang sichtbar wird. Jedes Attribut, das den Porträtierten als Musiker ausweisen könnte, fehlt. Für die spätere Rezeption Matthesons erscheint diese Inszenierung geradezu richtungsweisend, denn tatsächlich stand lange Zeit vor allem dessen musikschriftstellerisches Werk im Fokus. Eine Vorstellung von seinen Qualitäten als Komponist entwickelt sich erst, seitdem sein kriegsbedingt verschollen geglaubter Nachlass wieder nach Hamburg zurückgekehrt ist.[231]

Christian Scholl


IOANNES MATTHESON
Celsitudinis Imperialis Magni Russiæ Princip.
Supremi Holsatiæ Ducis
Legationum Consiliarius.
cet.
nat. Hamburg d. 28. Sept. A. 1681.
Wahll pinxit.
V. Dc.
Ioh. Iac. Haid Sc. et exc. Aug. Vind.

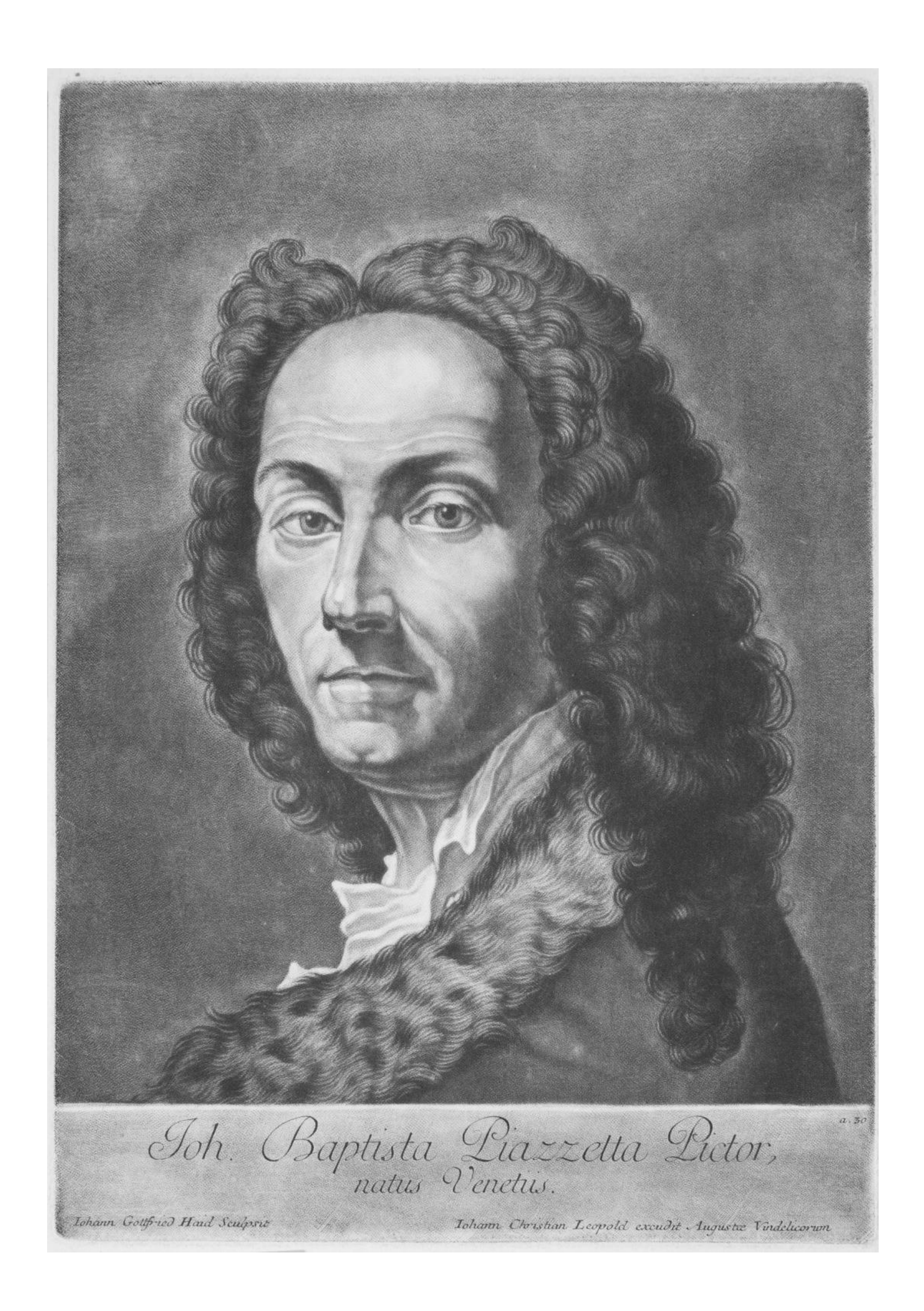
Johann Gottfried Haid (Augsburg 1710 – 1776 Wien)

78. Bildnis Johann Baptista Piazzetta

(Venedig 1683 – 1754 ebd.)
Mezzotinto (Inschrift gestochen), 385 x 272 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Herkunft unbekannt (Inv. Nr. 1949/52)

Johann Gottfried Haid war der jüngste von fünf Söhnen des Schulmeisters Johann Jakob Haid, dessen Familie entscheidend das Druckzentrum Augsburg im 18. Jahrhundert prägte. Johann Gottfried war tätig in Augsburg, London und zuletzt in Wien, wo er mit Unterstützung des Hofes eine Schabkunstschule gründete, die nach seinem Tod als Spezialschule der Akademie weitergeführt wurde.[232] Giovanni Battista Piazzetta kann als einer der Begründer der venezianischen Settecentomalerei bezeichnet werden, die vertreten wird durch Sebastiano Ricci (1659-1734), Jacopo Amigoni (1675-1752), Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770) Michele Marieschi (1710-1743), und Canaletto (1722-1780), um nur einige zu nennen.
Von Piazzetta existieren zwei gezeichnete Selbstbildnisse: die Zeichnung in der Albertina, Wien, ist exakt auf den 10.12.1735 datiert,[233] die früher entstandene jedoch nicht datierte Zeichnung in Windsor Castle[234] diente Giovanni Cattini als Vorbild für einen Kupferstich, der seitenrichtig zur Zeichnung ist und der selbst Vorbild für das Schabkunstblatt des Johann Gottfried Haid war, das sich seitenverkehrt zu Zeichnung und Kupferstich verhält.[235]
1743 erschien eine Folge von 15 Stichen mit Kopfstudien, die Sujets wie Freundschaft, Liebe, Lesen, Musizieren darstellen,[236] unter dem Titel „*Icones ad Vivum Expressae*“, von Giovanni Cattini nach Zeichnungen Piazzettas auf Veranlassung Consul Smiths bei dem Verleger Giovanni Battista Pasquali. Diesen Darstellungen stand das gestochene Selbstporträt Cattinis nach der Zeichnung in Windsor voran und trug die Inschrift *Joh. Baptista Piazzetta Pictor natus Venetiis / Joh. Cattini in aes incidit observantiae et grati animi ergo anno MDCCXLIII*. Die Edition erlebte bereits 1754[237] und 1763 Neuauflagen. Das vorangestellte Porträt trug im Gegensatz zu den folgenden Blättern keine Nummerierung; jedoch befinden sich auf allen Widmungen, die ein Bild des Mäzenatentums Venedigs im 18. Jahrhundert geben.[238]
Johann Gottfried Haid schuf die Serie in Schabkunstmanier, ediert undatiert von Johann Christian Leopold. Buberl vermutet eine Datierung vor 1753, da in diesem Jahr Jungwirth in München eine datierte Serie ebenfalls unter Leopold herausgibt, die in den Motiven identisch ist mit den Blättern Haids, von Cattini jedoch nur drei übernimmt. Beide Serien – Haids und Jungwirths – erschienen in Einzelblättern und ungebunden, so dass man die Serie komplett erwerben und selber binden lassen oder sich auf Einzelblätter beschränken konnte.[239]

Anne-Katrin Sors


a. 30
Joh. Baptista Piazzetta Pictor,
natus Venetiis.
Iohann Gottfried Haid Sculpsit
Iohann Christian Leopold excudit Augustæ Vindelicorum

Mezzotinto in den Niederlanden

De Zwarte Kunst

Peter Schenck d. Ä. (Elberfeld 1660 – 1711 Leipzig)

79. Bildnis Maria de Wilde

(Amsterdam 1682 – unbekannt)
Mezzotinto (Inschrift gestochen), 247 x 184 mm (Blatt)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, erworben von Frau Irene Dumont, Göttingen, mit Sondermitteln der „Stiftung Volkswagenwerk" (Inv. Nr. D 1966/142)

Peter Schenck trat 1687 in Amsterdam in den vor allem kartografischen Verlag des Gerald Valck ein, dessen Schwiegersohn er wurde.[240] Sie übernahmen das Verlagsgeschäft des Johannis Janssen[241] und Schenck begann mit seiner umfangreichen Produktion von Schabkunstblättern.[242] Das Geschäft war erfolgreich und zog hochgestellte Persönlichkeiten an, was eindrucksvoll durch die Einträge in Peter Schencks Liber amicorum zu Tage tritt: den ersten Eintrag nehmen am 12. September 1700 Herzog Johann Georg und Christian von Sachsen vor; neben vielen Gelehrten und Künstlern, wie Johann Matthäus Merian (27. Juni 1706) stechen besonders hervor: August, König von Polen (13. Mai 1705), Johann Wilhelm Kurfürst von der Pfalz (1. Juni 1705), Herzog Anton Ulrich von Braunschweig mit seinen zwei Söhnen (17. August 1709) und nicht zuletzt die Mätresse Augusts des Starken: Anna Constantia Gräfin von Cosel (22. Dezember 1709).[243] Im April 1709 schreibt sich der Amsterdamer Antikensammler Jacob de Wilde (1645-1725) in museo suo - demnach war Schenck in de Wildes Kunstsammlung - mit einem Distichon aus Ovid in das Album ein, in dem er die Porträtkunst Schencks lobt und hervorhebt.[244] Die auf dem Schabkunstblatt dargestellte Maria de Wilde ist die Tochter des Jacob de Wilde. Sie war Zeichnerin und Kupferstecherin in Amsterdam und illustrierte die Veröffentlichungen der Antiken-Sammlung ihres Vaters - dem Museum Wildeanum - mit 50 Radierungen: Jacobi de Wilde gemmae antiquae, von 1692 sowie Signa antiqua e museo Jacobi de Wilde, 1700 erschienen. Die Sammlung war im angrenzenden Gebäude zum Wohnhaus der Familie in der Keizergracht untergebracht und zog illustre Gäste an, so wie am 13. Dezember 1697 Peter den Großen.[245] Von diesem Treffen zwischen ihrem Vater und dem Zaren erstellte Maria de Wilde einen Kupferstich, den sie ihm bei seinem zweiten Besuch 1717 überreichte. Das Kupferstechen und Zeichnen hatte sie bei Peter de Schoonebeek gelernt.[246] Geprägt durch das Elternhaus schrieb die gebildete junge Frau ebenso Gedichte, Theaterstücke und heiratete sehr spät: 1710 Gijsbert de Lange (1677–1758?), aus der Ehe gingen zwei Kinder hervor.[247] Sie ist nicht als Künstlerin dargestellt, nur die Kunstsammlung ihrer Familie wird durch die im Garten stehende Skulptur, die man durch den Torbogen im Hintergrund erkennen kann, angedeutet. Unter dem Porträt liest man in zwei lateinischen Distichen von David Hoogstraten topisches Lob der Künstlerin, ihrer naturähnlicher Darstellung und des ausführenden Schabkünstlers.[248]

Anne-Katrin Sors


MARIA DE WILDE IACOBI FILIA.
Munere SCHENKIADAE ſpiranti WILDIA in aere
Hoc ore, his oculis conſpicienda nitet.
Expreſſa est facies: ſed dotes illius altas
Exprimere artifices non potuere manus.
Pet: Schenk fec: et exc: Amſteld: cum Priv.

Jacob Gole (Paris 1647 – 1724 Amsterdam)

80. Ein Freund von Ceres und Bacchus

(Cereris Bacchique Amicus)
nach Cornelis Dusart (Haarlem 1660 - 1704 Haarlem)
Mezzotinto (Inschrift gestochen), Abklatsch, 266 x 197 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, erworben auf Bassenge-Auktion Nr. 31 im Mai 1978, Lot Nr. 3300 (Inv. Nr. D 1978/28)

Isoliert betrachtet ist die untersetzte und verzerrt erscheinende Figur mit Fackel, Weinglas, Trommel, Federhut und Degen schwer verständlich:[249] Weder der karikaturhafte Darstellungsmodus noch der Inhalt der Darstellung erschließen sich durch bloße Werkbetrachtung. Erst Hinzuziehung der Beischriften und weitergehende Kontextualisierung lassen zu Intention und Funktion des Blattes vordringen. Allerdings gibt es ein technisches Hindernis: Die Verse unter dem Bild erscheinen in Spiegelschrift, es handelt sich demnach um einen Abklatsch, ein Blatt also, das nach dem Druckvorgang als Kontaktkopie des noch feuchten Drucks als dessen Spiegelbild entstand. Liest man die Unterschriften dennoch, so wird deutlich, dass der Dargestellte als *Amicus Cereris et Bacchi*, also Freund des Essens und Weintrinkens, betitelt ist. Die niederländischen Verse erklären, dass er sich über den Sieg Wilhelms von Oranien freut und diesen gründlich feiert. Gemeint ist Wilhelm III. von Oranien (1650-1704),[250] seit 1672 Statthalter der Niederlande und ab 1689 König von England. Auf den Thron gelangt Wilhelm durch seine Heirat mit Prinzessin Maria von England und die sogenannte Glorreiche Revolution von 1688, in der Jacob II. wegen seiner Hinwendung zum Katholizismus abgesetzt wurde. Der fröhliche Zecher des Blattes freut sich wahrscheinlich über die Rückeroberung von Namur, ein Sieg über französische Truppen im Kontext des spanischen Erbfolgekriegs und Teil der Abwehr der Expansionspolitik Ludwigs XIV.[251]
Der Entwerfer des Blattes Cornelius Dusart (1660-1704),[252] ein Haarlemer Maler, Schüler des Adrian von Ostade und wie dieser Genre-Spezialist, fertigte ein weiteres, unserem zugehöriges Blatt, das einen betrunkenen Nachtwächter zeigt,[253] und eine Serie von sechs Blättern, auf denen Vertreter verschiedener Berufsstände den Sieg feiern.[254]
Das Schabkunstblatt des betrunkenen Trommlers, dem der beruflich verbundene Nachtwächter entspricht, ist ein Thema, das in seiner karikaturhaften, übertriebenen Formulierung anscheinend Gefallen beim zeitgenössischen, niederländischen Publikum fand, mit den sinngebenden Versen A. Bogaerts patriotische Befindlichkeiten ansprach und vermutlich als belustigend empfunden wurde. Auch dies zeigt die Schwierigkeiten ein frühneuzeitliches Kunstwerk in seinen ursprünglichen Intentionen zu verstehen. Eine historische Kontextualisierung hinsichtlich der Entstehungsumstände und ursprünglichen Funktion ist unbedingt notwendig.

Arwed Arnulf



Cornelis Ploos van Amstel (1726 – 1798)

81. Knabe mit Hut in einer Haustür

nach Samuel van Hoogstraten (Dordrecht 1627 - 1678 ebd.)
Mezzotinto, handkoloriert, 239 x 188 mm (Blatt)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Nachlass Wolfgang Stechow[255]

Dem Blatt liegt eine Zeichnung des Samuel van Hoogstraten zugrunde[256], die sich heute im Berliner Kupferstichkabinett befindet und sich im 18. Jahrhundert unter Zuschreibung an Rembrandt im Besitz des Verlegers, Sammlers und Künstlers Cornelis Ploos van Amstel[257] befand. Dieser sammelte vor allem Zeichnungen des 17. Jahrhunderts. Sein besonderer Ehrgeiz galt der reproduktionsgrafischen Faksimilierung von Zeichnungen, wie vorliegendes Schabkunstblatt zeigt.
In der St. Petersburger Ermitage befindet sich ein Gemälde[258], ebenfalls Hoogstraten (früher Nicolaes Maes) zugeschrieben, für das die Zeichnung Vorbild war. Das Schabkunstblatt ist eindeutig nach der Zeichnung gearbeitet, denn es gehörte zu dem groß angelegten Publikationsprojekt, das Ploos van Amstels Schüler und Verwandter Christian Josi mehr als 20 Jahre nach dessen Tod in London verlegte: *Collection d´imitations de dessins d´après les principaux maître Hollandais et Flamands, commencée par Ploos van Amstel continué au nombre de cent morceaux*. Mit höchstem Anspruch und in verschiedenen grafischen Techniken werden darin 106 Zeichnungen hochrangiger niederländischer und flämischer Künstler reproduziert.[259] Für die Geschichte der Reproduktion ist diese Verwendung der Platten Ploos van Amstels ein Meilenstein technischer Nachahmung.
Auf der Rückseite befindet sich das in verschiedenen Varianten als Radierung und Mischtechnik gefertige Sammlerzeichen[260] Ploos van Amstels und die Beschriftung in Bleistift von unbekannter Hand: *Rembrandt del. Ploos van Amstel. Fecit. 1764*. (Abb. 11)
Von Alten berichtet, dass das Blatt „*Der Junge Mann auf die Thür gelehnt*“ 1758 einer der ersten Drucke war, die Ploos anfertigte.[261]

Anne-Katrin Sors



Mezzotinto in Frankreich

La Manière Noire

Bernard Picart (Paris 1673 – 1733 Amsterdam)

82. Le Rieur

1698
Mezzotinto (Inschrift gestochen), 241 x 161 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, erworben 1971 von Prof. Dr. Hermann Eugenhart, Göttingen (Inv. Nr. D 1971/32)

Aus einem einfachen, ovalen Medaillon blickt dem Betrachter ein nackter, bartloser Mann mit kurzem Haar entgegen. Sein Gesicht ist von einem Zähne zeigenden Lachen verzerrt: Die Mundwinkel sind nach oben gezogen und die Wangen aufgebläht; seine feuchten Augen bilden schmale Schlitze, die von Falten und nach innen abfallenden Brauenlinien umrahmt werden. Die Nase ist kraus und der Kopf zum Oberkörper herangezogen, sodass es scheint, als würde der ganze Körper vor Lachen beben. Unter der Darstellung findet sich eine französische Inschrift, die den Eindruck, es könne sich um einen Verrückten handeln, als falsches Urteil entlarvt. Der Beweis dafür sei der antike Philosoph Demokrit, der zwar einst in jedem Moment lachte, aber deswegen nicht weniger weise war.[262] Vergleicht man den Abgebildeten mit anderen Demokrit-Darstellungen, so fällt jedoch auf, dass er sich nur schwer in die ikonografische Tradition einordnen lässt, denn ihm fehlen die charakteristischen Attribute und Gesten: eine Weltkugel, der Zeigegestus sowie sein weinendes Pendant Heraklit.[263]
Der Lachende ist eines der wenigen – und in Frankreich vermutlich eines der ersten[264] – Mezzotintoblätter des 1673 in Paris geborenen Stechers Bernard Picart.[265] Der in den Niederlanden tätige Künstler erhielt eine klassische Ausbildung durch seinen Vater Etienne, welcher in Paris als Stecher und Verleger arbeitete. Wie die Inschrift belegt, wurde das 1698 mit dem Privileg des Königs gefertigte Blatt *Le Rieur* im Verlagshaus des Vaters „*Buste de Monseigneur*“ in der „*rue S[ain]t jacques*“ verkauft. Seit 1663 stand Etienne mit der „*Académie Royale de Peinture et de Sculpture*“ in engem Kontakt und führte seinen Sohn in die höheren Künstlerkreise ein.[266] Zu den Mitbegründern der Pariser Akademie zählte auch Charles Le Brun, der hier 1668 seinen Vortrag „*Sur l'Expression générale et particulière*“ hielt und darin unter Bezugnahme auf René Descartes den Sitz der Seele in der Zirbeldrüse lokalisierte, demzufolge sich die Passionen vor allem in der Augenpartie eines Menschen äußern. Le Bruns Vortrag wurde 1698, also im Entstehungsjahr des *Lachenden*, durch Etienne Picart in dessen Verlagshaus in der Rue St. Jacques veröffentlicht.[267] Das darin abgedruckte Bild des Lachens, welches neben 40 weiteren Illustrationen von Bernard Picart nach der Vorlage Le Bruns angefertigt wurde, ähnelt dem *Rieur* in erstaunlicher Weise und führt zu der Annahme, dass das Blatt im Zusammenhang mit der Veröffentlichung von Charles Le Bruns Vortrag entstanden ist.

Antje Habekus


En me voyant rire si fort
tu t'imagineras d'abord
que la folie est mon partage
Mais c'est faire un faux jugement
Democrite jadis rioit à tout moment
Et s'il n'en êtoit pas moins sage.
Graué par Bernart Picart
et se vend a Paris rue S.t Jacques au Buste de Monseigneur C.P.R. 1698

André Bouys (Hyères 1656 – 1740 Paris)

83. Bildnis Marin Marais

(1656-1728)
nach Gemälde von 1704
Mezzotinto (Inschrift gestochen), 420 x 305 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Altbestand (ohne Inv. Nr.)

Um es gleich vorweg zu sagen: so spielt man eine Gambe nicht! Das im 15. Jahrhundert entwickelte Instrument trägt seinen Namen, weil es beim Musizieren aufrecht zwischen den Beinen (ital. „gamba" = Bein) gehalten wird.[268] André Bouys (1656-1740)[269] zeigt den repräsentativ gekleideten, eine Perücke tragenden Marin Marais (1656-1728) auf einem Schemel sitzend, wobei er seine Gambe seitlich mit nach rechts gerichtetem Hals hält. Fixiert wird das Instrument, indem der nach unten gewendete Zargeneinschwung in den rechten Oberschenkel des Musikers einrastet. Marais greift mit der linken Hand an das Griffbrett, während sein rechter Arm locker auf dem Instrumentenkörper abgelegt ist. Seine Rechte hält den senkrecht nach unten weisenden Bogen. Der Musiker ist also keineswegs „*in sein Spiel auf der Gambe vertieft*",[270] sondern pausiert vielmehr. Links unten liegt ein eingerissenes beschriebenes Notenblatt und ein Notenheft, rechts neben Marais steht ein Tisch mit weiteren leeren Notenblättern sowie Schreibutensilien, die den Musiker als Komponisten ausweisen. Tatsächlich war Marais einer der bedeutendsten Gambenvirtuosen und -komponisten aller Zeiten. Seinem Lehrer Sainte-Colombe wird die Hinzufügung der siebten Saite zugeschrieben, die auf dem Bild zu sehen ist.[271] Auf Fürsprache von Jean-Baptiste Lully gehörte Marais ab 1676 dem Instrumentalensemble des *Petit Choeur* Ludwigs XIV. an. 1679 erhielt er – wie die Porträtunterschrift ausweist – eine Stellung als „*Ordinaire de la Musique de la Chambre du Roy*". Als Sologambist hatte er dem Sonnenkönig regelmäßig vorzuspielen. Zu seinen kompositorischen Hauptwerken gehören die 5 Bände der „*Pièces de viole*".[272]
André Bouys hat den Musiker 1704 gemalt und zur Verbreitung des Gemäldes das hier gezeigte Schabkunstblatt angefertigt.[273] Dass er Marais pausierend darstellt, wofür das Instrument in eine Ruhestellung gebracht ist, hat – über die spannungsreichere Komposition hinaus – seinen Sinn: Marais schaut nach links oben, woher das Licht kommt, das nicht nur Gesicht, sondern auch Hände und Notenblätter anstrahlt. So inszeniert Bouys den Musiker im Augenblick der Inspiration, wobei es zeitgenössischen Vorstellungen entspricht, die primäre Eingebung der Ideen von deren praktischer Umsetzung zu trennen.[274] Deshalb ist es so wichtig, dass Marais innehält und ins Licht schaut, das auch die noch leeren Notenblätter erfasst. Für die Übertragung dieser Lichtführung vom Ölgemälde in die Druckgrafik bot die Schabkunst eine adäquate Technik.

Christian Scholl


A. Bouys pinx. et Sculp. 1704.
Marin Marais
ordinaire de La Musique de La Chambre du Roy.

Mezzotinto in England

The English Manner

Isaac Beckett (Kent 1653 – 1719)

84. Beweinung Christi

nach Pieter de Bailliu (1613 - 1660) (nach Annibale Carracci (1560 – 1609)
Beweinung Christi, um 1681-1688
Mezzotinto, 399 x 312 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Altbestand (ohne Inv. Nr.)

Im Vordergrund liegt der tote Christus auf dem Schoß seiner Mutter Maria, zu seinen Füßen befinden sich Dornenkrone und zwei trauernde Putti. Im Mittelgrund ist auf einem Hügel der Fuß des Kreuzes sowie der untere Teil der daran angelehnten Leiter der Kreuzabnahme zu sehen. Im Hintergrund ist eine Stadt erkennbar, die vermutlich Jerusalem darstellen soll. Auslöser der hohen Wertschätzung, die der Komposition entgegengebracht wurde, dürfte die kunstreiche Gestaltung der Maria-Christus-Gruppe sein, das Gegeneinander des lebenden und toten Körpers, der Kontrast bekleideter und unbekleideter Körperformen, die Fülle der enthaltenen Zitate und Affektbetonung der Beweinungsszene.
Das Schabkunstblatt Isaac Becketts ist eine Kopie nach dem Kupferstich von Pieter van Bailliu aus dem Jahre 1639,[275] der wiederum nach einem Gemälde Annibale Carraccis für den Kardinal Odoardo Farnese entstand.[276] Das Werk, das dem Druck Baillius Vorbild war, befindet sich heute in der Pinacoteca Nazionale in Neapel.[277] Nach diesem sind erstaunlich viele und variantenreiche Kopien als Gemälde,[278] vor allem aber in verschiedenen grafischen Techniken entstanden: Bailliu und Joos de Pape hatten als flämische Künstler mit Joachim von Sandrart im Palazzo Giustiniani gearbeitet und ergriffen in Rom die Gelegenheit, das Gemälde Carraccis in Kupferstiche zu übertragen. Das Gemälde verblieb bis 1653 im Palazzo Farnese, 1680 war es bereits in Parma. Der Sizilianer Pietro del Po (1616-1692) kupferte das Gemälde 1647, der Österreicher Stephan Colbenschlag (1591-1657) 1653 ab. Die Drucke von Beckett in Mezzotinto und von Jean Haussard (1696-1749) sowie später von Giovanni Paolo Lasinio (1796-1855) entstanden nach dem Kupferstich von Bailliu.[279]
Isaac Beckett, Englands erster Mezzotintokünstler, erlernte die Technik bei dem niederländischen Stecher Abraham Blooteling, der 1672/73 nach England kam.[280] Die Beweinung entstand - ebenso wie alle weiteren seiner Mezzotintoplatten - vermutlich zwischen 1681 und 1688.[281] Blackett-Ord / Turner unterscheiden zwei Zustände: der erste Zustand trägt die Bildunterschrift[282], im zweiten Zustand ist der Name Becketts ausradiert und als neue Adresse die seines Schülers John Smith (Kat. Nr. 85-87) angegeben. Auf dem Göttinger Blatt ist keine Bildunterschrift vorhanden, es ist jedoch deutlich der Plattenrand zu erkennen, also liegt kein Beschnitt vor. So ist zu vermuten, dass der Göttinger Druck noch vor Einsetzen der Beschriftung entstanden ist.[283]

Anne-Katrin Sors



John Smith (Deventry 1652 – 1743 Northampton)

85. Bildnis Arcangelo Corelli

(1653 – 1713)
nach Hugh Howard (1675 – 1737)
Mezzotinto (Inschrift gestochen), 352 x 254 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Altbestand (ohne Inv. Nr.)

Der Italiener Arcangelo Corelli (1653 – 1713)[284] gehört zu den bekanntesten italienischen Komponisten und Violinisten des Barock. Er ist vor allem durch die Komposition von Konzerten und Kammermusik bekannt geworden. Er trug maßgeblich zur Entwicklung des Concerto Grosso bei.[285]
Obwohl er in der lateinischen Inschrift britisches Lob erfährt, hat er Italien nie verlassen.[286] Es ist unklar, weshalb Smith dieses Mezzotintoblatt nach dem Vorbild von Hugh Howard angefertigt hat, in jedem Fall manifestiert sich in ihm das besondere Interesse britischer Schabkunstblatt-Käufer an den musikalischen Berühmtheiten dieser Zeit. Der Stich gibt die Vorlage seitenverkehrt wieder, Corelli ist in Halbfigur dargestellt und schaut rechts aus dem Bild heraus. In der Hand hält er ein Notenblatt, das ihn als Komponisten kennzeichnet.[287] Ob es ein bestimmtes Werk von Corelli zeigt, ist nicht zu erkennen. Er wird weder komponierend, noch ein Instrument spielend dargestellt. Die Darstellung ist sehr detailreich, wie fein ausgestaltete Falten und Knöpfe am Mantel und die Locken seiner Perücke zeigen. Der Hintergrund ist dunkel und neutral gehalten. In der Inschrift wird er als Orpheus gelobt, Symbolfigur des perfekten Musikers in der antiken Mythologie.
Das Gemälde, das dem Stich als Vorbild diente, wurde von Hugh Howard, einem irischen Maler, Sammler und Connoisseur angefertigt. Nachdem er zwischen 1697 und 1700 in Italien die Malerei erlernte, war er zunächst in Dublin und später in London Porträtmaler. Während seines Aufenthaltes in Italien ist möglicherweise das Gemälde von Corelli entstanden, da die Inschrift besagt, dass es „*am lebenden Vorbild gemalt*“ wurde. Er wurde nach seiner Hochzeit sehr wohlhabend und hat daraufhin die Malerei aufgegeben und stattdessen eine Sammlung von Gemälden, Stichen, Büchern und Medaillen aufgebaut.[288]

Silja Gwinner


ARCANGELUS CORELLIUS de FUSIGNANO dictus BONONIENSIS.
Liquisse Infernas Iam Credimus Orphea Sedes
Et terras habitare, hujus sub imagine formæ.
Divinus patet Ipse Orpheus, dum numine dignâ
Arte modos fingit, vel chordas mulcet. utramque
Agnoscit Laudem, meritosque BRITANNUS honores.
H. Howard ad vivum pinxit
I. Smith Anglus fecit.

John Smith (Deventry 1652 – 1743 Northampton)

86. Bildnis Nicola Cosimi

1706
nach Sir Godfrey Kneller (Lübeck 1646 – 1723 London)
Mezzotinto (Inschrift gestochen), 329 x 254 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Altbestand (ohne Inv. Nr.)

Der dargestellte Nicola Cosimi, ein italienischer Violinist und Komponist des Barock, war in seiner Zeit hochangesehen und lernte bei Carlo Manelli.[289] Heute ist er eher unbekannt und in der einschlägigen Musikliteratur nicht zu finden.[290]
Das halbfigurige Bildnis zeigt ihn in offiziellem Gewand mit Perücke. Er ist nach links gedreht, schaut den Betrachter aber direkt an. Seine Violine[291] hält er unter den rechten Arm geklemmt und in der rechten Hand befindet sich der Bogen.[292] Der Hintergrund ist monochrom gehalten.
Von 1701 bis 1705 war Cosimi in England bei verschiedenen Adeligen zu Gast, darunter auch Charles Calvert, 5. Baron von Baltimore.[293] Seine Melodien werden in der Inschrift[294] als unnachahmlich und umschmeichelnd beschrieben und er wird als Amphion bezeichnet, ein Sohn des Zeus, der eine von Apoll geschenkte Lyra um drei Seiten erweiterte und dessen Musik Steine versetzte.[295]Aus der Inschrift geht hervor, dass Graf Baltimore den Stich gefördert hat. Die Stiche sind erst nach Cosimis Abreise aus London entstanden, daher sandte Calvert ihm Abzüge vom Stich zu.[296] Das Gemälde von Sir Godfrey Kneller, das als Vorlage für den Stich diente, existiert nicht mehr.[297]
John Smith, ein englischer Schabkünstler, lebte von 1652 bis 1743 und erlernte die Technik des Mezzotinto von dem Grafiker Isaac Beckett (Kat. Nr. 84) und dem niederländischen Künstler Jan van der Vaart.[298] Als er nach London kam, arbeitete er erst bei Beckett, danach fertigte er Mezzotintoblätter nach Auftrag von Londoner Hauptverlegern an, bevor er 1692 seinen eigenen Verlagsladen eröffnete.[299] Smith war ein guter Geschäftsmann, der seine Platten immer wieder überarbeitete.[300] Seine Platten produzierte er in Standardgröße, damit seine Kunden die Möglichkeit hatten, ein komplettes Set zu kaufen und in einem Album zu sammeln.[301] Smith fertigte rund 500 Schabkunstblätter an, darunter Porträts, Alltagsszenen, Landschaften, biblische und mythologische Szenen. Er fertigte nicht nur Porträts von Adeligen an, sondern auch von Politikern, Dichtern, Gelehrten, Geistlichen, Künstlern wie Bildhauern, Malern und Schauspielern.[302] Außerdem hat er ein Deckblatt für eine Sonatensammlung von Cosimi gestochen.[303]

Silja Gwinner


Hic est Romana Cosimus de Gente creatus
Anglica progeniem quem velit esse Suam
Non Imitabilibus mulcet concentibus aures
Quos Pater Amphion diceret esse Suos
Ne talis volucres vir totus abiret in auras
Sculptura hæc Cosimi non Sinat ora mori
Illustrissimo Domino Comiti de Baltemore qui Opusculum hoc promovere dignatus est, Hanc Tabulam in perpetuum Obsequii Sui monumentum dicat consecratque Humillimus Servus I. Smith.
G. Kneller Eques pinx.
I. Smith fec. 1706

John Smith (Deventry 1652 – 1743 Northampton)

87. Bildnis Mrs. Arabella Hunt

1706
nach Sir Godfrey Kneller (Lübeck 1646 – 1723 London)
Mezzotinto (Inschrift gestochen), 349 x 254 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Altbestand (ohne Inv. Nr.)

In einer waldähnlichen, mystisch wirkenden Landschaft sitzt die Laute[304] spielende Mrs. Arabella Hunt,[305] eine englische Sängerin und Musikerin. Durch den Hintergrund bekommt der Stich etwas von einer Musendarstellung. Diese Art der Darstellung war vor allem in England üblich.[306] Sie trägt ein elegantes Kleid und schaut, in ihre Musik versunken, links aus dem Bild hinaus. Sie begleitet ihren Gesang mir der Laute, was der Darstellungstradition entspricht.[307]
Mrs. Hunt hatte schon vom Kindesalter an eine enge Verbindung zum englischen Königshof.[308] Sie war dort nicht nur Sängerin und Lautenistin, sondern auch Lehrerin von Prinzessin Anne.[309]
Das Gemälde von Godfrey Kneller, das als Vorbild für den Stich von Smith diente, wurde bereits 1692 angefertigt, als Arabella Hunt noch lebte. Der Stich ist seitengleich zur Vorlage. Im Gegensatz zu den anderen beiden Stichen von Smith (Kat. Nr. 85 und 86) ist die Inschrift auf Englisch und enthät ein Lobgedicht auf die kurz zuvor verstorbene Mrs. Hunt. In der Inschrift werden ihre Stimme und ihr Spiel auf der Laute in höchsten Tönen gelobt, weswegen man sich ewig an sie erinnern werde.
Der Maler Sir Godfrey Kneller wurde 1646 als Gottfried Kniller in Lübeck geboren und lernte die Malerei in Amsterdam bei Ferdinand Bol, Rembrandt und eventuell auch bei Frans Hals.[310] Einige Zeit später ging er wohl nach Rom, arbeitete bei Carlo Maratti und Gian Lorenzo Bernini und ging von dort aus weiter nach Neapel und Venedig.[311] Als er nach London kam wurde er Hofmaler von Jakob II. und Wilhelm III. Im Jahre 1692 wurde er schließlich geadelt. Smiths gute Kontakte zum englischen Königshof kamen durch seine Bekanntschaft zu Kneller zustande, was der Grund dafür sein mag, dass er zahlreiche Stiche von Adeligen anfertigte.

Silja Gwinner


M.RS ARABELLA HUNT Dyed December 26.th 1705.
Were there on Earth another Voice like thine,
Another Hand, so Blest with skill Divine;
The late afflicted World some hopes might have,
And Harmony recall thee from the Grave.
G. Kneller S.R. Imp. et Angl. Eques Aur Pinx.
I. Smith fec. et ex. 1706

Valentine Green (Salford Priors 1739 – 1813 London)

88. His Grace The Duke of Bedford with his Brothers Lord John Russel, Lord Will:m Russel, & Miss Vernon

1778
nach Sir Joshua Reynolds (1723 – 1792), verlegt von Walter Shropshire
Mezzotinto (Inschrift gestochen), 509 x 432 mm (Platte), II. Zustand
Kunstsammlung der Universität Göttingen, erworben auf Bassenge-Auktion Nr. 31 im Mai 1978, Lot Nr. 3715 (Inv. Nr. D 1978/51)

Das hochformatige Blatt zeigt den damaligen Herzog von Bedford, Francis Russel (1765-1802), dessen Brüder John und William Russel, sowie Miss Caroline Vernon.[312] Vor dem Hintergrund einer landschaftlichen Szenerie ist der zwölfjährige Herzog in antikisierender Rüstung als Heiliger Georg *triumphans* dargestellt,[313] das Haupt des ihm zu Füßen liegenden Drachens mit dem Schwert niederdrückend. Ihm zur Seite steht sein Bruder und Amtsnachfolger John Russel (1766-1839), der mit präsentierendem Gestus auf den Drachen weist und zum älteren Bruder aufblickt. Miss Vernon (verm. 1762-1838),[314] im hellen Kleid die Figur der geretteten Prinzessin der Drachenkämpfer-Legende einnehmend, steht mit entzückter Mimik und erhobenen Händen hinter dem Ungeheuer, während der zehnjährige William Russel (1767-1840) sich am rechten Bildrand vor diesem zu verstecken scheint.[315] Das Blatt zeigt den zweiten Zustand der Druckplatte.[316] Vorlage ist ein 1776/77 entstandenes Gemälde[317] des englischen Bildnismalers Sir Joshua Reynolds, Hofmaler Georgs III. sowie erster Präsident der Royal Academy.[318] Zusammen mit zeitgenössischen Kollegen wie Thomas Gainsborough und George Romney greift Reynolds das durch Anton van Dyck in England etablierte Rollenporträt abermals auf und verleiht der Gattung neue Impulse, die vorbildhaft auf die gesamteuropäische Malerei wirken.[319] Das Bedford-Gemälde mit dem Beinamen „*St. George*“ stellt als mehrfiguriges historisierendes Rollen- bzw. Kostümporträt eine Komposition dar, die von Reynolds Zeitgenossen nicht unkritisch gesehen wurde.[320] Doch die Darstellung des jungen Herzogs als Patron Englands geschah kaum willkürlich, lässt sich der Georgskult unter den Herzögen Bedfords bis ins 15. Jahrhundert zurückverfolgen.[321] Greens Mezzotinto, das die einzige Druckgrafik nach dem 1949 bei einem Brand zerstörten Gemälde darstellt,[322] ist im Katalog des Schabkünstlers unter „*Portraits, Historical and Theatrical*“ mit dem Titel „*His Grace the Duke of Bedford, as the Tutelar Saint of England, attendet by his brothers Lord John; and Lord William Russel, and Miss Vernon, whole length*“ aufgeführt.[323].

Sonja Friedrichs


Painted by Sir Joshua Reynolds
Engraved by V. Green, Mezzotinto Engraver to his Majesty & the Elector Palatine
HIS GRACE the Duke of Bedford with his BROTHERS Lord John Russell, Lord Willm Russell, & MISS VERNON.

Valentine Green (Salford Priors 1739 – 1813 London)

89. Erasistratus the Physician, discovers the Love of Antiochus for Stratonice

Datiert 1776, dieses Blatt erschien frühestens 1794
nach Benjamin West, verlegt von John Boydell
Mezzotinto (Inschrift gestochen), Farbdruck, teils handkoloriert, 506 x 662 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, erworben auf Bassenge-Auktion Nr. 31 im Mai 1978, Lot Nr. 3718 (Inv. Nr. D 1978/52)

Dieses kolorierte Schabkunstblatt ist eines von etwa 40 Druckgrafiken, die Green nach Gemälden des Historienmalers Benjamin West fertigt.[324] Es zeigt den Höhepunkt der antiken Geschichte um den seleukidischen Prinzen Antiochus, der sich in seine Stiefmutter Stratonike verliebt und durch die Geheimhaltung seiner Gefühle erkrankt. Der Hofarzt Erasistratus[325] diagnostiziert das Leiden des Königssohnes und lässt alle Personen des Hofes, die als Grund des Liebeskummers infrage kommen, nacheinander an das Krankenbett treten. Währenddessen fühlt er den Puls des Prinzen und stellt fest, dass dieser bei allen Hereintretenden ruhig bleibt, bis endlich Stratonike den Raum betritt, woraufhin sich Herzschlag und Farbe des Königssohnes ändern. Als der Arzt König Seleukus, in dieser Darstellung am Kopfe seines Sohnes sitzend, davon berichtet, beschließt dieser, nicht nur seine Frau, sondern auch sein Reich an Antiochus abzutreten.[326] Das Thema wurde in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts populär und vielfach in der Malerei aufgegriffen.[327]
Wests Gemälde, heute im Birmingham Museum of Art in Alabama, fertigt der vorwiegend in England arbeitende Amerikaner für Lord Richard Grosvenor 1772, dem Jahr, in dem Georg III. ihn zum königlichen Historienmaler ernennt.[328] Während die Komposition in Gemälde und Mezzotino weitgehend übereinstimmt, bestehen deutliche Unterschiede in der Farbigkeit der Werke, verwendet West doch ein insgesamt wärmeres, kräftigeres Kolorit. Auch die Farben der Kleidung sind im Gemälde vielfältiger gestaltet als im Schabkunstblatt, in dem gleich mehrere Figuren in Gewändern desselben Blautons dargestellt sind. Weiterhin weichen Details wie Gesichtsausdrücke, Schmuck und Stickereien von einander ab. Augenfällig ist die Veränderung des linken hinunter hängenden Armes des Antiochus, der auf dem Göttinger Blatt durch ein helles Tuch verdeckt ist, sodass er lediglich hindurch scheint.[329] Dieser Part ist ebenso wie die Stickereien auf dem Gewand der Stratonike, die Sandalenriemen, Pupillen einiger Figuren sowie weitere Details handkoloriert. Obwohl das Blatt ein Wasserzeichen des englischen Papierherstellers Whatman trägt, stammt das Papier aus der Produktion dessen Nachfolgers, weshalb der Druck frühestens 1794 entstand.[330]

Sonja Friedrichs


ERASISTRATUS THE PHYSICIAN, DISCOVERS THE LOVE OF ANTIOCHUS FOR STRATONICE.
From the Original Picture, in the Possession of Lord Grosvenor.

Richard Earlom (London 1742/43 – 1822 ebd.)[331]

90. Portrait of Hounds

29. Septemper 1780
nach John Wootton (Snitterfield 1682-1764 London)
Mezzotinto (Wappen gestochen), Mischtechnik, 190 x 260 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, erworben auf Bassenge-Auktion Mai 1978, Lot Nr. 3667 (Inv. Nr. D 1978/45)

In einer offenen Landschaft, rechts von einem Baum begrenzt, stehen vier Jagdhunde. Sie haben schlanke Körper und hohe Beine, ihr helles Fell ist mit dunklen Flecken übersät. Der Hund rechts im Bild ist signifikant größer als seine drei Artgenossen.[332] Vor den Tieren auf dem Boden liegen eine Peitsche und eine Kette. Im Hintergrund rennen weitere Jagdhunde von rechts nach links über einen Hügel.[333]

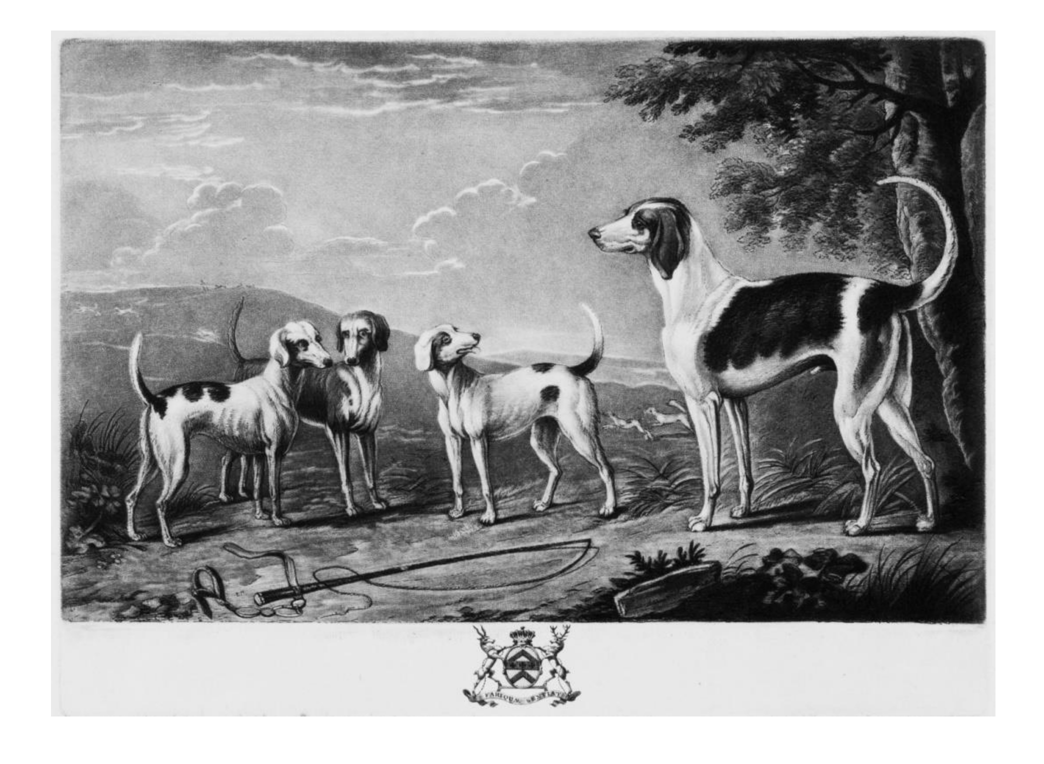
Das Göttinger Exemplar der Grafik ist nicht mit einer Innschrift, jedoch mit dem Wappen der Familie Walpole versehen. Dies legt nahe, dass es sich um eine Reproduktionsgrafik nach einem Gemälde aus der Galerie der Familie Walpole[334] in Houghton Hall, Norfolk, handelt.[335] Der erste Premierminister Englands, Robert Walpole, legte diese von Zeitgenossen als herausragend in ganz Europa gerühmte Sammlung an.[336] Sie wartete mit Werken italienischer und flämischer, aber auch zeitgenössischer britischer Künstler auf und diente neben persönlichem Kunstgenuss ebenso der Eigenrepräsentation des umstrittenen Politikers.[337]

Ein Künstler, den Walpole protegierte, war John Wootton,[338] ein Pionier der sogenannten *sporting art*.[339] Dieser war für seine Gemälde von Jagdpartien sowie seine Porträts edler Pferde oder Jagdhunde bekannt. Tatsächlich wurde die Grafik von Richard Earlom nach einem Gemälde John Woottons gefertigt. Robert Walpole, der das Bild wahrscheinlich selbst in Auftrag gegeben hat, war leidenschaftlicher Jäger und Houghton Hall diente ihm als Jagd- und Landsitz.

Es irritiert, dass die Reproduktionsgrafik Earloms vermutlich 1780 angefertigt wurde, denn die Sammlung Walpoles wurde 1779 an Katharina die Große von Russland verkauft. In der Eremitage, in der die Werke heute verwahrt werden, findet sich zudem kein mögliches Vorbildgemälde Woottons zu dieser Grafik, was darauf schließen lässt, dass das Bild aus dem Verkauf ausgenommen war.[340]

Bereits 1775 hatte der Londoner Verleger John Boydell Reproduktionsgrafiken nach den Gemälden der Walpole-Sammlung herausgegeben, an denen Earlom mitgewirkt hatte, die *Portraits of Hounds* scheinen jedoch nicht Teil dieses Projekts gewesen zu sein.[341] Bemerkenswert und ein für Earlom typisches Stilmittel ist, dass hier keine reine Mezzotinto zum Einsatz kam, sondern eine Mischtechnik aus Mezzotinto, Punktierstich und Radierung verwendet wurde.[342]

Verena Suchy



Richard Earlom (London 1742/43 – 1822 ebd.)[343]

91. The Fruit Market

25. März 1775
nach einer Zeichnung von Joseph Farington (Leigh 1747 – 1821 Lancashire); nach einem Gemälde von Frans Snyders (Antwerpen 1579 – 1657 Antwerpen) und Long John
Mezzotinto (Inschrift gestochen), 416 x 574 mm (Platte, unten leicht beschnitten)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, erworben 1978 aus dem Konvolut Claus Korte, Berlin (Inv. Nr. D 1978/44)

An einem mit Waren überbordenden Marktstand sind verschiedenste Obst- und Gemüsesorten auf und unter einem großen Holztisch arrangiert, der von rechts ins Bild ragend fast den gesamten Bildraum einnimmt.[344] Links versucht eine alte Marktfrau Pfirsiche an eine junge Frau zu verkaufen, die prüfend eine Frucht in die Höhe hält. [345] Große Partien des Bildes weisen einen stilllebenhaften Charakter auf, jedoch wurde ein narratives, die Szenerie belebendes Element in Form eines kleinen Affen eingefügt, der sich augenscheinlich von einer Kette losgerissen hat und nun einen Korb mit Aprikosen umwirft, auf dessen Rand ein Eichhörnchen sitzt. Die beiden Frauen scheinen hiervon unbeeindruckt zu sein, lediglich ein kleiner Hund kläfft aufgeregt den Betrachter an.
Es handelt sich bei *The Fruit Market*[346] um eine Reproduktionsgrafik nach einem Gemälde des flämischen Tier- und Stilllebenmalers Frans Snyders und Long Johns von 1618.[347] Es existieren drei Pendants, die ebenfalls von Snyders gemalt und von Earlom in Mezzotinto reproduziert wurden; sie zeigen jeweils einen Gemüse-, einen Wild- und einen Fischmarkt.[348]
Zum Entstehungszeitpunkt der Grafik befand sich das Gemälde Snyders‘ in der Galerie der Familie Walpole in Houghton Hall.[349] Die Sammlung wurde 1779 an Katharina die Große verkauft und in die Eremitage nach St. Petersburg verbracht.[350] Der Londoner Verleger John Boydell gab 1775 eine 170-teilige Serie nach den Hauptwerken der walpolschen Sammlung heraus. *A Fruit Market* zählt zu den 24 Blättern, die Richard Earlom für dieses Projekt fertigte.[351]
Earlom erhielt seine künstlerische Ausbildung bei dem Maler Giovanni Battista Cipriani (1727-1785).[352] Angeregt durch John Boydell, mit dem er Zeit seines Lebens zusammenarbeitete, widmete sich Earlom ab 1765 der Reproduktionsgrafik in Mezzotinto und Radierung, wobei ihm Zeitgenossen eine bisher unerreicht nuancierte und feine Technik attestierten.[353] Diese erreichte er durch die Verwendung eines eigens erdachten, sehr engzahnigen Wiegemessers, welches eine besonders samtige Oberflächentextur erzeugen konnte. Wie die Bildunterschrift besagt, wurde die Grafik nicht nach dem Gemälde selbst, sondern nach einer Zeichnung Joseph Faringtons[354], der mit der Familie Walpole verschwägert war, gefertigt.

Verena Suchy


A FRUIT MARKET.
In the Gallery at Houghton.

John Raphael Smith (Derby 1752 – 1812 Doncaster)

92. Bildnis Mrs. Mills

18. Dezember 1786
nach George Engleheart (Kew 1750 – 1829 Blackheath)
Mezzotinto (Inschrift gestochen), handkoloriert, 373 x 247 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, erworben auf Bassenge-Auktion Mai 1978, Lot Nr. 3850 (Inv. Nr. D 1978/47)

John Raphael Smith[355] reproduziert hier ein nicht mehr erhaltenes Gemälde George Englehearts, der besonders durch Miniaturmalereien auf Elfenbein bekannt wurde.[356] Die Grafik[357] ist technisch brillant; sie ist farbig und weist kleine handkolorierte Partien auf.[358] Die sehr feine, pudrige, fast schon pastellartige Qualität des Druckes ist gut geeignet, die ebenfalls zarte Manier des George Engleheart zu reproduzieren.[359]

Zu sehen ist eine auf einem roten Sofa sitzende junge Frau mit lockigem Haar und einem opulenten, federgeschmückten Hut. Ihr Kopf ist ins Profil gedreht, dennoch schaut sie aus dem Bildraum hinaus zum Betrachter und nicht etwa zu dem Blatt Papier in ihrer Hand.

In der Bildunterschrift wird sie als Mrs. Mills benannt. Vermutet wird, dass hier Isabella Burchell (1735-1802), eine Londoner Schauspielerin und Sängerin, porträtiert wurde, die ab 1767 in zweiter Ehe mit einem John Mills verheiratet war.[360] In der Tat war John Raphael Smith großer Theaterliebhaber und Bildnisse bekannter Schauspielerinnen gehörten gleichsam zu seinem Standardrepertoire.[361] Unser Blatt der Mrs. Mills scheint zudem formal wie inhaltlich in engem Zusammenhang mit einem weiteren Bildnis einer Schauspielerin, *Almeria (Elizabeth Meymot)*, zu stehen. Dass die beiden Bildnisse als Bildnisse Londoner Schauspielerinnen im Verkauf als Pendants vorgesehen waren, scheint plausibel.[362]

Allerdings ist die Identifizierung der Dargestellten als Isabella Mills, geborene Burchell aus verschiedenen Gründen fragwürdig. Zum einen ist Isabella Mills nach ihrer Heirat nie öffentlich aufgetreten. Sie lebte viele Jahre fernab Londons in Indien. Es wäre für John Raphael Smiths sehr auf Tagesaktualität bedachte Geschäftspraxis ungewöhnlich, das Bildnis einer Schauspielerin zu drucken, die bereits seit fast zwanzig Jahren aus dem Rampenlicht verschwunden war. Zudem zeigt die Grafik eine junge Frau, Isabella Mills dagegen war zum vermuteten Entstehungszeitpunkt des engleheartschen Porträts (um 1780) bereits Ende Vierzig.[363]

Auch die Vermutung, es könnte Susan Moore, eine jüngere Schauspielerin, die aufgrund einer Liebesbeziehung zu John Mills, ebenfalls einem Schauspieler, scherzhaft Mrs. Mills genannt wurde, dargestellt sein, erscheint wenig plausibel.[364] So kann die Identität der Porträtierten nicht abschließend geklärt werden.

Verena Suchy


Painted by G. Engleheart
Engraved by J. R. Smith Mezzotinto
Engraver to his Royal Highness the Prince of Wales
MRS. MILLS.
London Publish'd Dec. 18th. 1786: by J. R. Smith No. 31 King Street Covent Garden.

John Raphael Smith (Derby 1752 – 1812 Doncaster)

93. Love in Her Eye Sits Playing

17. Mai 1778
nach Matthew William Peters (Freshwater 1742 – 1814 Kent)
Mezzotinto, 359 x 400 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, erworben auf Bassenge-Auktion Mai 1978, Lot Nr. 3852 (Inv. Nr. D 1978/49)

Die Grafik mit dem bezeichnenden Titel *Love in her Eye sits playing* eignet sich hervorragend, ein für John Raphael Smith charakteristisches Betätigungsfeld zu illustrieren.[365] Eine künstlerische wie verlegerische Spezialität Smiths waren Darstellungen sogenannter *fashionable Ladies*, also Damen in erotisch aufgeladenen Szenerien, die sexuellen und moralischen Konventionen der Zeit überschreitend und bisweilen satirisch oder gesellschaftskritisch konnotiert.[366] Diesen erotisierten Frauensujets haftet dabei in der Regel keine offene Vulgarität an, vielmehr gelingt es ihm, leichte, spielerische und sinnliche Kompositionen zu schaffen. Hierbei kam ihm die samtig anmutende Technik der Mezzotinto sichtlich zu Gute.
Love in her Eye sits playing zeigt eine junge Frau in Halbfigur, leicht vorgebeugt zwischen Kissen und Vorhangdraperien, also in einer privat anmutenden, aber verunklärten Raumsituation sitzend. Sie ist kostbar gekleidet und trägt einen mit Federn, Bändern und Spitze verzierten Hut, unter dem ihre Haare in weichen Locken über die linke Schulter fallen. Sie schaut den Betrachter direkt an, den Kopf schräg gelegt. Augen und Mund sind leicht geöffnet, so dass beim Lächeln ihre Zähne sichtbar werden – eine Geste, die für ein Damenbildnis als unschicklich angesehen wurde.[367] Ihre linke Hand hat sie leicht erhoben und unter ein um ihre Schultern drapiertes, durchsichtiges Tuch geschoben, wo ihre ausgestreckten Finger mit ihrer durch den Stoff durchschimmernden rechten Brustwarze spielen. Die rechte Hand dagegen ist nur angeschnitten zu sehen; sie verschwindet halb am unteren Bildrand.
Es handelt sich um die Reproduktion eines Gemäldes von Matthew William Peters. Dieser schuf in seinem Frühwerk auf Drängen adliger Auftraggeber einige für die Zeit ungewöhnlich pornografische Frauendarstellungen.[368] Nach seiner Ordination als anglikanischer Pfarrer 1783 sah er seine Reputation durch diese jedoch nachhaltig beschädigt,[369] hatten Peters Erotika doch nicht zuletzt durch die smithsche Reproduktionsgrafik einen hohen Bekanntheits- und Verbreitungsgrad erreicht.[370]
Fraglich ist, ob es sich bei der Abgebildeten um eine real fassbare Person, etwa die Mätresse eines Auftraggebers, gehandelt hat. Auch wenn die junge Frau in *Love in her Eye sits playing* durchaus individualisierte Gesichtszüge trägt, könnte ihr Konterfei auch der reinen Fantasie entsprungen sein.

Verena Suchy



John Raphael Smith (Derby 1752 – 1812 Doncaster)

94. The Fortune Teller

22. Mai 1786
nach Matthew William Peters (Freshwater 1742 – 1814 Kent)
Mezzotinto, Farbdruck, 387 x 446 mm (Blatt)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, erworben auf Bassenge-Auktion Mai 1978, Lot Nr. 3851 (Inv. Nr. D 1978/48)

In einer bühnenartigen, von einem roten Vorhang abgeteilten Landschaft lässt sich eine im Bildzentrum stehende, vornehm gekleidete Dame von einer Wahrsagerin aus der Hand lesen.[371] Sie lauscht der Weissagung aufmerksam mit leicht schräg gelegtem Kopf, die titelgebende Wahrsagerin indes hat mahnend den Zeigefinger erhoben. Weder Dame noch Wahrsagerin nehmen direkten Kontakt mit dem Betrachter auf. Anders die dritte Figur im Bild, ein Junge, der hinter der Dame steht, den Kopf geneigt und den ausgestreckten Zeigefinger an die leicht geöffneten Lippen gelegt. Schelmisch grinsend amüsiert er sich entweder über die Prophezeiung, die die Dame erhält, oder aber über ihren naiven Aberglauben an sich. Da der Junge die Hauptbezugsperson des Betrachters ist, wird dieser gleichsam zum Komplizen des Kindes, dessen Amüsement man teilt.[372]
Das Bild ist eine in Form- und Farbgebung getreue Reproduktion eines Gemäldes des zeitgenössischen englischen Porträt- und Genremalers Matthew William Peters.[373] Das Blatt ist signiert, eine wahrscheinlich vorhandene Datierung ist jedoch durch den starken Beschnitt des Blattes entfernt worden. Smith signiert hier mit seinem Ehrentitel als „*Mezzotinto Engraver to the Prince of Wales*“, zu dem er 1784 ernannt wurde. Dies bekräftigt die in der Literatur gängige Datierung auf 1786.[374] Im Verkauf, der durch Smith selbst für einen mittleren Betrag von 10s, 6d erfolgte,[375] war das Blatt als Pendant zu dem Mezzotintoblatt *The Gamesters* von Smiths damaligem Lehrling William Ward, ebenfalls nach einem Gemälde von Peters, vorgesehen.[376] *The Gamesters* zeigt drei Gentlemen beim Glücksspiel mit gezinkten Karten; wie in *The Fortune Teller* wird auch hier also leichtgläubiges oder anrüchiges Verhalten Angehöriger einer gehobenen Schicht vorgestellt. Eine dritte Grafik, die sich mit dem Thema des Aberglaubens befasst und eine originelle Bilderfindung Smiths vorstellt ist *Credulous Lady and Astrologer*.[377] Naives, abergläubisches Verhalten, das durchweg explizit als Laster der Oberschicht visualisiert wird, ist demnach ein gängiges Thema in Smiths Œuvre.
The Fortune Teller nimmt die für das Geschäftsmodell Smiths – sowohl was seine künstlerische, als auch seine verlegerische Tätigkeit anbelangt – charakteristische Position einer Mischgattung zwischen Genre und Gesellschaftssatire ein, auch wenn es als Reproduktionsgrafik keine originäre Bilderfindung Smiths vorstellt.[378]

Verena Suchy



Unbekannt, britisch

95. Bildnis Lady Musgrave

(zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts)
nach Matthew William Peters (Freshwater 1742 – 1814 Kent)
Mezzotinto, Probedruck von einer nicht vollendeten Platte, 227 x 180 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, erworben auf Bassenge-Auktion Mai 1978 als Beigabe zu Kat. Nr. 92 (Inv. Nr. D 1978/46)

Die Darstellung zeigt das in ein Oval eingeschriebenes Bildnis einer Dame mit aufwendiger Frisur vor einem leuchtend blauen Hintergrund. Ihr Kopf ist leicht ins Profil gedreht, sie schaut am Betrachter vorbei nach links aus dem Bildraum hinaus. Über ihrem weißen Kleid trägt sie einen schwarzen Schal, den sie mit der linken Hand ergriffen hält.
Technisch weist die Grafik deutliche immanente Qualitätsunterschiede auf. So zeigt das Gesicht ein fein ausgeführtes Kolorit, wohingegen Haar und Hand der Dargestellten sichtbar grob und unsauber gedruckt wurden. Diese künstlerischen Schwächen verraten, dass es sich um einen verworfenen Probedruck von einer nicht vollendeten Druckplatte handelt.[379] Vermutlich aufgrund dieser technischen Mängel wurde das Blatt 1978 lediglich als Beigabe zu John Raphaels Smiths *Mrs. Mills* (Kat. Nr. 92) von der Göttinger Universitätskunstsammlung erworben.
Die Dargestellte wird in einer handschriftlichen Bildunterschrift als *Lady Musgrave* benannt.[380] Es soll sich um die Reproduktion eines Gemäldes von Matthew William Peters handeln, wobei das Originalporträt weder erhalten, noch in der gängigen Literatur publiziert ist.[381] In den Unterlagen der Göttinger Universitätskunstsammlung war das Blatt zunächst fälschlicher Weise John Raphael Smith zugeschrieben, was nach derzeitigem Kenntnisstand unwahrscheinlich erscheint. Ein Künstler ist ebenso wenig fassbar, wie eine exakte Datierung, jedoch verweisen stilkritische Merkmale sowie die Kleidung der Dargestellten auf das späte 18. Jahrhundert.
Wahrscheinlich ist die dargestellte Lady Musgrave im engeren familiären Kontext des Sir William Musgrave (1735-1800) zu verorten.[382] Dieser war Vizepräsident der Royal Society und ab 1783 einer der Kuratoren des British Museum. Bekannt war er als versierter Kenner, Sammler und Auftraggeber zahlreicher druckgrafischer Porträts bedeutender britischer Persönlichkeiten, zum Teil in Mezzotinto. In diesem Zusammenhang arbeitete Musgrave an einem *General Catalogue of engraved Portraits both British and Foreign*. Dass eine Person mit einem derartigen Interesse für das druckgrafische Porträt auch eine Angehörige seiner eigenen Familie in Mezzotinto verewigt sehen wollte, scheint plausibel zu sein.

Verena Suchy



Mezzotinto in Italien

La Maniera Nera

Carlo Lasinio (Treviso 1759 – 1838 Pisa)

96. Bildnis Salvator Rosa

(Neapel 1615 – 1673 Rom)
um 1789
nach dem Selbstbildnis Salvator Rosa
Mezzotinto (Inschrift gestochen), 164 x 129 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Altbestand (ohne Inv. Nr.)

Das Bildnis von Salvator Rosa gehört einer Folge von 388 Blättern an, die Reproduktionen von Künstlerselbstporträts der Uffizien darstellen.[383] Aus der Serie befinden sich drei weitere Einzelblätter (Kat. Nr. 97-99) im Besitz der Göttinger Kunstsammlung.[384]
Die Technik des Vierfarbendrucks hatte Lasinio 1783 von Edouard Gautier-Dagoty erlernt.[385] Zunächst Maler an der Akademie der schönen Künste in Venedig, ging Lasinio 1778 nach Florenz, wo er an der Künstlerakademie die Technik des Kupferstichs lehrte. 1807 wurde er in Pisa zum Konservator der Friedhofsanlage *Camposanto Monumentale* erklärt, wo er sich fortan um den Erhalt der Kunstwerke kümmerte. Seine umfangreichen Radierfolgen von den Fresken des Camposanto übten einen großen Einfluss auf die Malerei des 19. Jahrhunderts aus, insbesondere die der Präraffaeliten Englands. Neben seiner Anstellung als Konservator war Lasinio auch als Kunsthändler tätig.[386]
Das Halbfigurenbild zeigt Salvator Rosa in einer Seitenansicht vor einem monochromen Hintergrund.[387] Der Künstler trägt ein blaues Obergewand und steckt mit den Unterarmen in einem blauen Pelzkragenmantel. Sein schwarzes Haar fällt ihm in Locken auf die Schultern und umrahmt sein schmales Gesicht mit Schnurr- und Spitzbart. Mit Pinsel in der einen, Feder und Malstab in der anderen Hand blickt Rosa in gedrehter Haltung mit schräggehaltenem Kopf aus dem Bild heraus, als halte er bei seiner Arbeit einen Augenblick inne. Sein Gesichtsausdruck ist konzentriert, fast fragend. Die Arbeitsgeräte verweisen auf das malerische und zeichnerische Œeuvre des Künstlers. Der gebürtige Neapolitaner machte sich vor allem mit Schlachten- und Landschaftsbildern einen Namen und versuchte sich in Rom auch als Historienmaler zu etablieren. Erst spät begann Rosa sich auch mit grafischen Techniken zu beschäftigen, seine frühen überlieferten Radierungen stammen erst aus dem Jahre 1660, als Rosa bereits 45 Jahre alt war.[388] Bereits mit Ende zwanzig hingegen, um 1642, fertigte Rosa die Bildvorlage für den Vierfarbendruck an. Das Selbstbildnis gelangte erst nach seinem Tod im Jahre 1682 in die Uffizien-Sammlung.[389]

Juliet Ackermann


Lasinio Sc.
Salvador Rosa
Labrelis imp.

Carlo Lasinio (Treviso 1759 – 1838 Pisa)

97. Bildnis Luca Giordano

(Neapel 1634 – 1705 ebd.)
um 1789
nach dem Selbstbildnis Luca Giordanos
Mezzotinto (Inschrift gestochen), 163 x 129 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Altbestand (ohne Inv. Nr.)

Lasinios Edition mit Reproduktionen nach Künstlerselbstporträts der Uffizien-Sammlung wurde nie fertig gestellt, da sich die Technik als zu aufwendig für den Druck erwies.[390] Demnach ist kein komplettes Exemplar mit einem gedruckten Titel überliefert, doch neben zahlreichen Einzelblättern sind drei größere Folgen erhalten. Die umfangreichste Grafikfolge, bestehend aus 350 Farbstichen, existiert in drei Bänden.[391] Der handschriftliche Titel „*Ritratti de' pittori esistenti nella Reale Galleria di Firenze* […]" verweist auf das Jahr 1789.[392]
Beim Vierfarbendruck werden mehrere Druckplatten verwendet, die mit den Grundfarben Rot, Gelb und Blau sowie mit Schwarz eingerieben werden. Die Technik war zu Beginn des 18. Jahrhunderts von Jakob Christoph Le Blon (1667-1741) entwickelt worden, verlor jedoch bereits ab der Mitte des 19. Jahrhunderts an Popularität.[393]
Das Halbfigurenporträt zeigt Luca Giordano von der linken Seite, in einen schwarzen Mantel gehüllt, mit einem weißen Stehkragen.[394] Sein schwarzes, ungeordnetes Haar fällt ihm in Locken auf die Schulter. Stolz schaut Giordano zum Betrachter und greift mit seinem angewinkelten linken Arm nach einer dicken Goldkette, die er um den Hals trägt. Die Gemäldevorlage des Blattes fertigte Giordano vermutlich zwischen 1665 und 1667 im Auftrag Leopolds de' Medici an.[395] In Florenz führte der aus Neapel stammende Maler mehrere Auftragswerke aus, darunter auch die Ausmalung des Palazzo Medici-Riccardi.[396]

Juliet Ackermann


Lasinio sc. Luca Giordano Labrelis imp

Carlo Lasinio (Treviso 1759 – 1838 Pisa)

98. Bildnis Charles le Brun

(Paris 1619 – 1690 ebd.)
um 1789
nach dem Selbstbildnis Charles le Bruns
Mezzotinto (Inschrift gestochen), 165 x 130 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Altbestand (ohne Inv. Nr.)

Das Brustbild zeigt den Künstler Charles Le Brun nach rechts gewendet im Dreiviertelprofil.[397] Der vordere Bildraum ist durch eine schmale Brüstung begrenzt, auf der der rechte Arm des Künstlers ruht. Le Brun trägt ein prachtvolles Gewand aus orangefarbenem Damast-Stoff. Um den Hals trägt er außerdem ein mit Edelsteinen gefasstes Medaillon, an dessen langer Kette eine blaue Schleife angebracht ist. Die blonde Allongeperücke des Dargestellten verleiht dem Bild einen offiziellen, repräsentativen Charakter. Mit glatt rasiertem Gesicht, vollen Lippen und ernstem Blick schaut er aufmerksam den Betrachter an.
Bei dem Medaillon, einem schwarzen, von Diamanten eingefassten Rubin, handelt es sich um ein Geschenk des französischen Königs. Le Brun, der 1662 zum ersten Hofmaler von Ludwig XIV. ernannt wurde, prägte mit seinen künstlerischen Bildinventionen den Stil seines Regenten maßgeblich.[398]
Als die Gemäldevorlage des Schabkunstblattes 1681 von Cosimo III. de Medici bei Le Brun in Auftrag gegeben wurde, befand dieser sich auf dem Höhepunkt seiner Laufbahn: Nachdem er 1663 zum „*Garde général*" der königlichen Sammlungen avanciert war, wurde er daraufhin zum Direktor der „*Manufacture Royale des Tapisseries et Meubles de la Couronne*" ernannt und 1668 schließlich zum Rektor und Kanzler der „*Académie Royale de Peinture et de Sculpture*" erklärt. Die zahlreichen Ehrungen verschafften Le Brun, der sowohl Maler, Architekt, Ornamentzeichner und Dekorateur war, innerhalb weniger Jahre viel Ansehen und Macht.[399]
Als der französische Universalkünstler sein Selbstporträt 1684 fertig gestellt hatte, gelangte es nach einer mehrmonatigen Reise bei seinem Auftraggeber in Florenz an, wo es die Porträt-Sammlung bedeutender zeitgenössischer Künstler weiter komplettierte. Cosimo III. de' Medici dankte es Le Brun mit materiellen Gütern, u.a. in Form mehrerer Kisten Wein, einer Kiste Würstchen sowie Damast-Stoff.[400]
Kurz nach der Entstehung der Gemäldevorlage fertigte der französische Maler Nicolas de Largillière ein ganzfiguriges Porträt von Le Brun an, um seine künstlerischen Fähigkeiten unter Beweis zu stellen und in die „*Académie Royale*" aufgenommen zu werden. Im großformatigen Interieurbild wurden Körperhaltung und Farbgebung weitestgehend vom Selbstbildnis übernommen und allegorische Objekte um den sitzenden Künstler drapiert.[401] *Juliet Ackermann*


Lasinio sc.
Carlo le Brun
Labrelis inv.

Carlo Lasinio (Treviso 1759 – 1838 Pisa)

99. Bildnis Peter Paul Rubens

(Siegen 1577 – 1640 Antwerpen)
um 1789
nach dem Selbstbildnis Peter Paul Rubens
Mezzotinto (Inschrift gestochen), 162 x 130 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Altbestand (ohne Inv. Nr.)

Das Brustbild im Kleinquartformat zeigt Rubens nach links gewendet vor monochromem Hintergrund.[402] Anders als in weiteren Selbstbildnissen, wie dem zwischen 1633-40 entstandenen Selbstbildnis aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien, ist der flämische Barockmaler hier ohne eine Kopfbedeckung abgebildet. Im Dreiviertelprofil blickt Rubens mit ernstem, prüfendem Blick und markant blauen Augen aus dem Bild heraus. Er trägt einen Schnurr- und Vollbart sowie kurzes, rot-blondes Haar und weist am Stirnansatz eine Glatze auf.
Das Gemälde von ca. 1628, das dem Farbstich zugrunde liegt, wurde erst im Jahre 1713 nach Rubens Tod von Cosimo III. de Medici erworben.[403] Der Großherzog besaß eine Vorliebe für flämische und holländische Malerei, weswegen sich viele bedeutende Gemälde aus dem 17. Jahrhundert im Besitz der Uffizien befinden, darunter auch Rubens Bildnis seiner Frau Isabella Brant.[404] Obwohl der Künstler in seinem Selbstporträt vermutlich nur den Kopf und die Schultern selbst ausführte,[405] erwies sich das zweifelhafte Selbstbildnis für die „*Autoritratti degli Uffizi*" dennoch als wertvoll, da es die Einzigartigkeit und den Umfang der Selbstbildnis-Sammlung weiter ausbaute.[406] Ein weiteres Porträt von Rubens, das ihn mit einer Kopfbedeckung zeigt, befindet sich bereits seit 1681/82 in den Uffizien. Doch auch dieses wurde nicht eigenhändig von Rubens ausgeführt, sondern kopiert die berühmte Version aus Windsor Castle, welche eigens für den Prinzen von Wales angefertigt wurde.[407]
Im Alter von 22 Jahren trat Peter Paul Rubens im Jahre 1600 eine mehrjährige Italienreise an, während der er sich in der Funktion als Hofmaler des Herzogs von Mantua u.a. in Florenz, Rom sowie Venedig aufhielt und Aufträge für Altargemälde und Porträts ausführte. Acht Jahre später kehrte Rubens schließlich nach Flandern zurück, wo er in Antwerpen von Erzherzog Albrecht und dessen Gemahlin Isabella zum Hofmaler ernannt wurde. Als Leiter einer großen Werkstatt waren seine Bildkompositionen, vor allem aufgrund der Anfertigung zahlreicher Stiche nach Originalen, in ganz Europa verbreitet. Auch aufgrund seiner Tätigkeit als spanisch-habsburgischer Diplomat wurde Rubens sehr geschätzt und hatte auf Reisen nicht nur die Gelegenheit spanische und englische Kunstsammlungen zu studieren, sondern auch mächtige und einflussreiche Zeitgenossen wie Philipp IV. zu porträtieren.[408]

Juliet Ackermann


Lasinio scolpì
Pietro Paolo Rubens
Labrelis impresse

Mezzotinto im 19. und 20. Jahrhundert

Schabkunst zwischen Reproduktion und künstlerischem Experiment

Ernst Friedrich Oldermann (Werther 1802 – 1874 Berlin)

100. Bildnis Ernst August I., König von Hannover

(1771 – 1851, König von Hannover 1837 – 1851)
nach Carl Wilhelm Friedrich Oesterley (Göttingen 1805 – 1891 Hannover)
gedruckt in Berlin von L. Angerer, vertrieben durch H. Lange Kunst-Handlung Göttingen
Mezzotinto (Inschrift gestochen), 648 mm x 470 mm (Platte)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Schenkung 1973 von Frau Nolte, Göttingen (Inv. Nr. D 1973/12)

Stolz präsentiert sich Ernst August I., König von Hannover in Gardehusaren-Uniform[409] auf dem Lindener Berg. Sein Blick schweift nach links in die Ferne, die linke Hand am Säbel, die rechte hält den Tschako unterm Arm. Im Hintergrund unter stimmungsvoll bewölktem Himmel die Stadt Hannover, deutlich erkennbar an der Marktkirche, der Aegidienkirche und der Waterloosäule.
Das Herrscherporträt wurde von Ernst Friedrich Oldermann gestochen. In den Besitz der Kunstsammlung der Universität Göttingen kam das Schabkunstblatt im Sommer 1973 durch eine Schenkung von Frau Nolte. Noch 21 weitere Exemplare gehören der Kunstsammlung, ob allerdings alle Teil dieser Schenkung waren, ist nicht festgehalten.[410] Die 1846 gemalte Vorlage stammt von Carl W. F. Oesterley,[411] der seit 1845 hannoveraner Hofmaler war.[412] Oesterley orientiert sich dabei an bereits existierenden Porträts des Monarchen von Louis Blanc und v.a. Franz Krüger.[413] Letzteres deutlich erkennbar an der typischen Wolkenbildung und dem niedrigen Horizont, wie es auch bei Porträts Friedrich Wilhelm III. von Preußen zu sehen ist.[414] Außerdem befinden sich im Besitz der Kunstsammlung zwei Skizzen Oesterleys (Abb. 10, 11)[415], die Ernst August I in verschiedenen Haltungen zeigen, die vermutlich auf die besagten Vorbilder zurück gehen. Eine dritte Skizze Oesterleys ähnelt bereits stark dem ausgeführten Werk (Abb. 9).[416] Eine gleichgroße Gemäldekopie Oesterleys von 1851 mit Göttingen im Hintergrund wurde für die Königswand der Aula von der Georg-August-Universität Göttingen in Auftrag gegeben, wo sie heute noch hängt.[417]
Ernst Friedrich Oldermann wurde 1802 in Werther (Westfalen) geboren und starb in Berlin 1874. Der Zeichner, Kupferstecher und Lithograf sollte ursprünglich Kaufmann werden. Er studierte in Düsseldorf und Berlin und spezialisierte sich auf Steindruck und Schabkunst.[418] Zu Lebzeiten wird er als „geschickter Künstler", aufgrund seiner „*nicht unbedeutenden Anzahl von Blättern*" bezeichnet.[419] Diese zeigen Porträts, Historien und Genrebilder, „*alle mit grosser Sicherheit behandelt, und im Geiste des Originals.*"[420] In der Literatur wird Oldermann oft im Zusammenhang mit Krüger erwähnt, nach dessen Vorlage er häufig gestochen hat.[421] Desweiteren stach er u.a. auch nach Hübner und Camphausen.[422]

Leonie Schatter


ERNST AUGUST
König von Hannover

Max Schwindt (tätig um 1850 – 1867)

101. Bildnis Georg V., König von Hannover

(1819-1878, König 1851-1866)
nach Carl Wilhelm Friedrich Oesterley (Göttingen 1805 - 1891 Hannover)
gedruckt in Berlin von L. Angerer, vertrieben durch H. Lange Kunst-Handlung Göttingen
Mezzotinto (Inschrift gestochen), 646 mm x 470 mm (Platte)
Kunstsammlung d. Universität Göttingen, Schenkung v. Frau Nolte, ebd. (Inv.Nr.1973/12)

Auch von Georg V. besitzt die Universität Göttingen mehrere Schabkunstblätter. Allerdings steht hier der König von Hannover im Vordergrund einer Innenrauminszenierung. Der blinde Herrscher hat seinen Kopf nach rechts gerichtet und ist in die weiße Militäruniform der Garde du Corps gekleidet.[423] Unter dem rechten Arm hält er seinen Helm, dessen Spitze mit einer Tülle aus weißem Rosshaar geschmückt ist.[424] Kaum merklich stützt er sich mit der linken Hand auf seinen Säbel. Im Hintergrund des Herrschers erkennt man links einen Thron auf dem ein Hermelinmantel drapiert ist. Dahinter befindet sich ein Vorhang, der rechts leicht hochgezogen ist und den Blick ins Freie öffnet. In der Ferne sind die Marktkirche und die Waterloosäule von Hannover zu erkennen. Links wird der Rest der Stadt vom Sockel einer Säule verdeckt. Auffällig sind die Parallelismen zwischen Säulensockel, Vorhang sowie rechtem Oberarm und Schulter des Monarchen.[425]
Das Herrscherporträt wurde von Max Schwindt gestochen. Die gemalte Vorlage stammt ebenfalls von Carl W. F. Oesterley Die Blätter kamen durch die Schenkung von Frau Nolte in den Besitz der Kunstsammlung der Universität Göttingen. Ob alle 24 Exemplare im Besitz der Universität Teil dieser Schenkung waren, ist auch hier ungewiss.[426] Der Verbleib des Vorlagen-Gemäldes konnte nicht geklärt werden. Ebenso sind genaue Lebensdaten von Schwindt unbekannt.[427] Die Kunstsammlung der Veste Coburg gibt an, dass der Stecher um ca. 1854 tätig war.[428] Durch die 1867 datierte kolorierte Radierung Schwindts kann ein Tätigkeitszeitraum zwischen 1854 und 1867 genannt werden.[429] Das nicht datierte Schabkunstblatt wird vom Auktionshaus Neumann auf „um 1860/70“ geschätzt.[430] Georg V. wurde 1851 König von Hannover. Ab 1866 musste er im Exil am Hofe Franz Josephs I. leben, da er ein Verbündeter Österreichs war und das Kaiserreich sowie das Königreich Hannover im Krieg gegen Preußen unterlag.[431] Die vorliegenden Exemplare wurden in Berlin (Preußen) gedruckt, d.h. das Porträt muss zwischen 1851 und 1866 gestochen worden sein. Im Gegensatz zum Porträt Ernst Augusts, lehnt sich die Gestaltung hier eher an Herrscherporträts Franz Jospeh I. an. [432] Merkmale sind die Interieur-Darstellung mit Säule, Thron, Vorhang sowie im Hintergrund eine Außenszenerie. Es gibt ähnliche Motive in dem von L. Blanc gemalten Porträt von Ernst August,[433] hier jedoch ohne Blick ins Freie.

Leonie Schatter


GEORG V.
König von Hannover

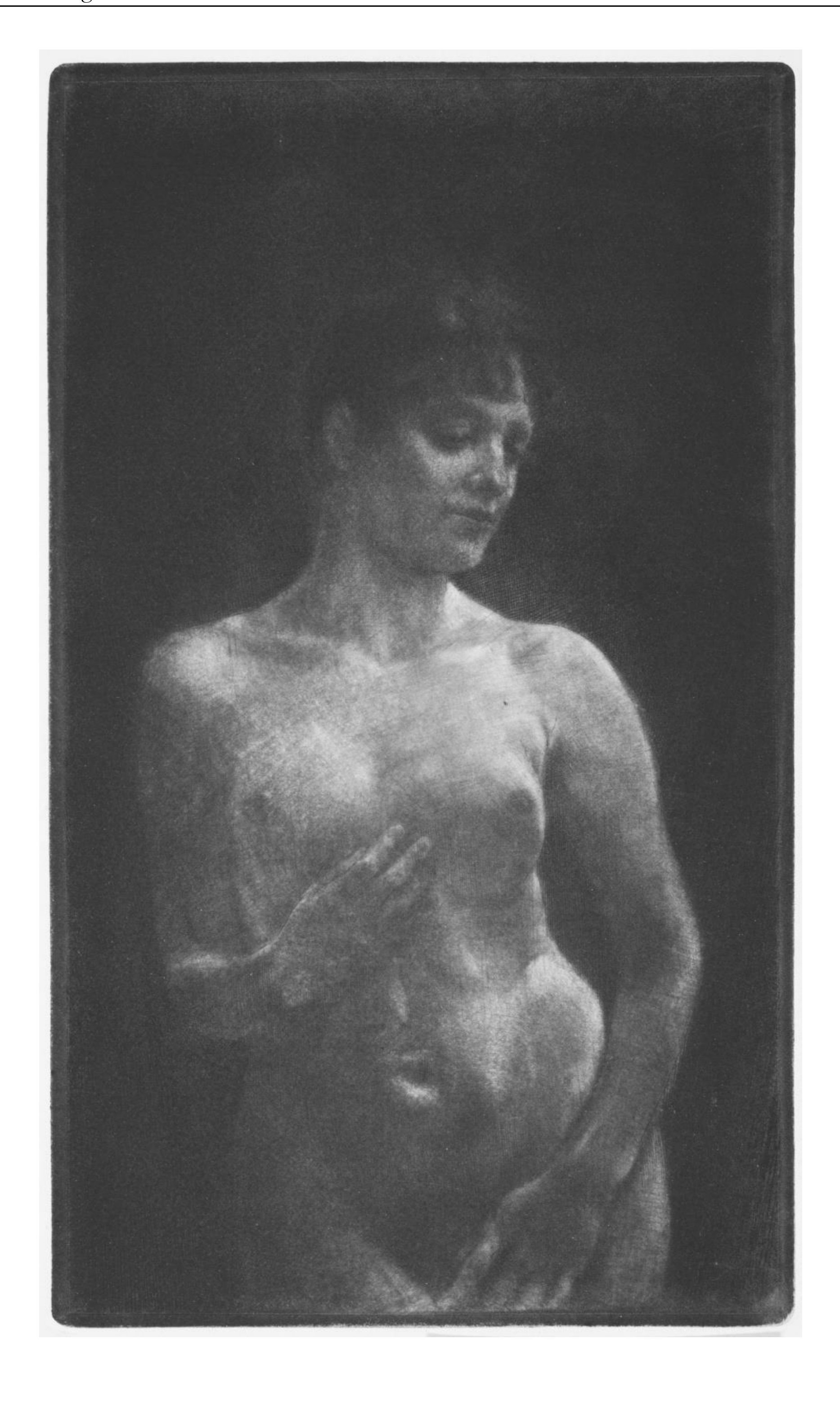
Max Klinger (Leipzig 1857 – 1920 Großjena)

102. Weiblicher Akt

1891/1904
Mezzotinto, 288 x 169 mm (Platte)
Singer 271 III/III (Zustand)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Herkunft unbekannt (Inv. Nr. D 1968/43)

Im Vergleich zum übrigen Werk Klingers ist dieses Blatt von der Forschung geradezu vernachlässigt worden.[434] 1891 vom Künstler während eines Rom-Aufenthaltes als Radierung (und zwar als Einzelwerk und nicht als Teil einer Serie) konzipiert, missglückte es zunächst. Dies hatte zur Folge, dass Klinger die Platte mit dem Wiegemesser neu bearbeitete und ein Schabkunstwerk kreierte.[435] Einzig die zuvor um das weibliche Modell im Hintergrund mit der Radiernadel parallel gezogenen Linien erinnern an das Malheur. Klinger bediente sich zweier in ihrer Eigenwirkung unterschiedlicher Techniken, wendete diese aber nicht kontrastiv an[436]: Den Effekt des Blattes generiert die Technik des Mezzotinto[437], während die radierten Striche bei normaler Betrachtungsdistanz vom schwarzen Fond visuell absorbiert werden. Hans Wolfgang Singer kennt von der verunglückten Platte – dem ersten Zustand – keine Abzüge.[438] Lediglich Exemplare des zweiten und dritten Zustands sind überliefert. Die Plattenoberfläche beider Versionen ist identisch, allein der Rand der letzten Fassung erfuhr eine Modifikation: die seitlichen Zacken wurden abgeschliffen und die Kanten arrondiert.[439] Vom zweiten Zustand hat Klinger 1891 insgesamt zwölf[440] oder ca. zwanzig[441] Exemplare auf weißem Kunstdruckpapier[442] und Japan[443] abgezogen. 1904 wurde der dritte Zustand auf weißen Bütten[444] in unbekannter Auflage von Felsing[445] als Jahresgabe des Deutschen Kunstvereines gedruckt und so einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht. 1909 präsentierte Klinger ein Exemplar des zweiten Zustandes auf der Berliner Secession.[446] Das Blatt entstand als Reaktion[447] auf die von den Akademien tradierten und gesellschaftlich geforderten allegorischen Darstellungen von Nudität. Die Körperhaltung der Dargestellten ist zwar eine Reminiszenz an Venus, erscheint allerdings von sinnbildlichen Motiven entbunden. Im Gegensatz zu den nicht selten zum erotischen Objekt degradierten Frauendarstellungen in der Salonmalerei inszenierte Klinger die Frau – wohl seine Geliebte T.[448] – von selbstbestimmter Sexualität, wie durch das Gleiten der Hand in den unteren Körperbereich verdeutlicht wird. So erhält das Blatt im Kontext der Darstellungskonventionen weiblicher Akte im 19. Jahrhunderts eine über die reine Abbildlichkeit hinausgehende Aussage.

Anton Cos



Leopold Graf von Kalckreuth (Düsseldorf 1855 – 1928 Hittfeld/Hamburg)

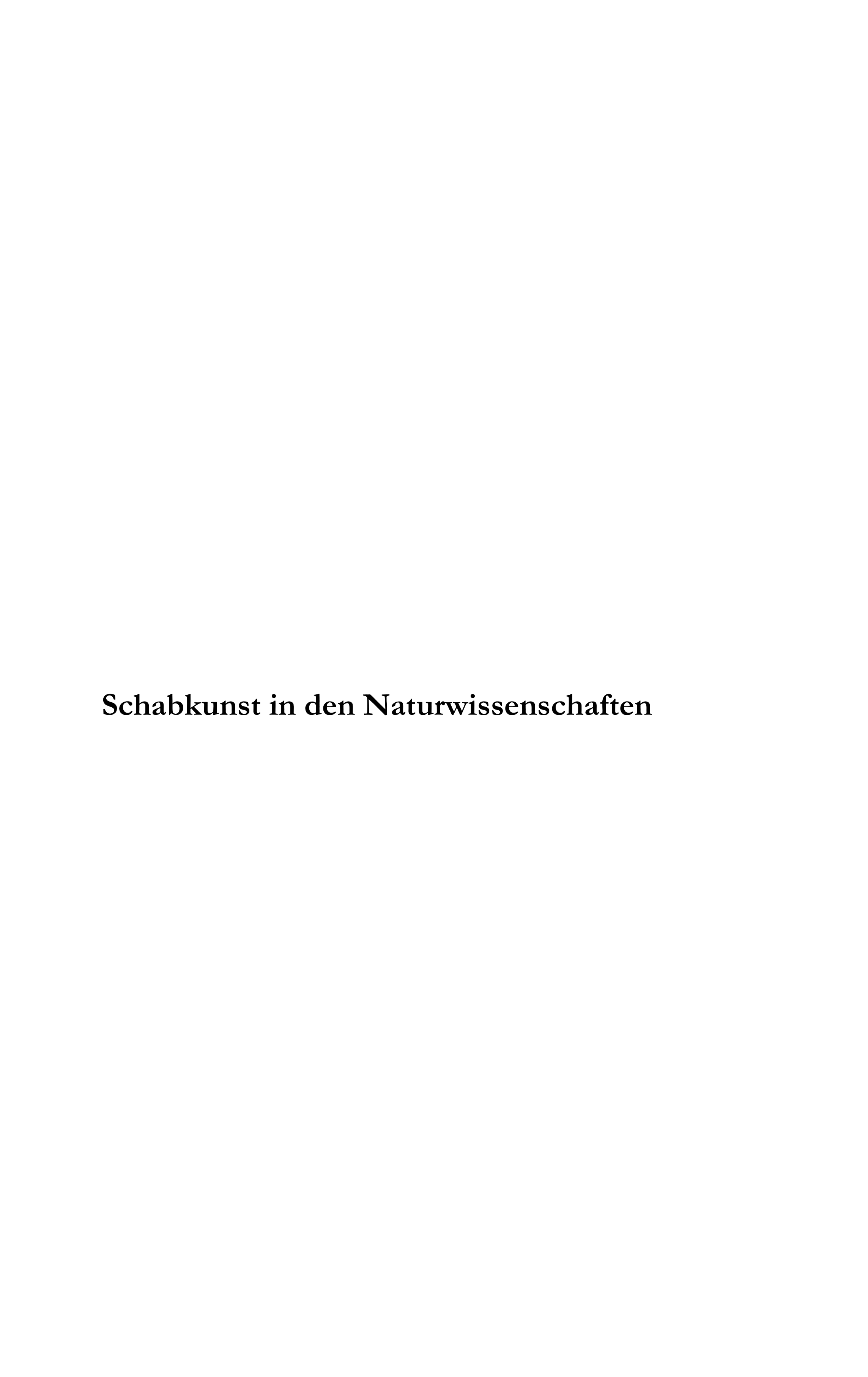
103. Rübenarbeiterinnen

1904
Mezzotinto, 170 x 233 mm (Darstellung)
Kunstsammlung der Universität Göttingen, Herkunft unbekannt (Inv. Nr.: D 1968/41)

Obgleich es durchaus eine umfangreiche Forschungsliteratur zu Leopold Graf von Kalckreuth gibt, hat eine tiefergehende Auseinandersetzung mit dessen Grafik bislang nicht stattgefunden.[449] Einzig Adelheid Brachert widmete den gedruckten Arbeiten einen Teil ihrer Dissertation.[450] In H. W. Singers Standardwerk zur deutschen Druckgrafik wird das Blatt zu den wichtigsten Schabkunstarbeiten des Künstlers gezählt.[451] Brachert führt dunkelbraune und rotbraune Versionen in zwei Zuständen an.[452] Ein weiterer Zustand kann ergänzt werden. Der erste Zustand, wohl 1903[453] entstanden, bietet motivisch eine Wiederholung von zwei Werken der 1890er Jahre[454] und wurde in einer Auflage von 20 Exemplaren auf Bütten vervielfältigt. Hiervon sind nur dunkelbraune Fassungen bekannt[455], wohingegen die letzten beiden Zustände ebenfalls auf Bütten, in rotbraunem Ton, Umsetzung fanden. Im zweiten Zustand[456], einem Probedruck in zahlreichen Abzügen, gab Kalckreuth die detailliert modellierte Binnenfläche des Frauenpaares zugunsten einer planen, schwärzlichen, von Gegenlichtfotografie inspirierten Silhouette[457] auf. Den dritten und definitiven Zustand[458] modifizierte er nur noch marginal: Hell-Dunkel-Kontraste wurden harmonisiert, dabei u.a. die Blätter der Rüben minimiert und wellige Plattenränder begradigt. Durch Vermittlung Alfred Lichtwarks[459] wurde diese Version 1904 als Jahresgabe des Deutschen Kunstvereins in unbekannter Höhe wohl bei Felsing in Berlin gedruckt. Im selben Jahr wurde einer der ersten zwei Zustände auf der Münchener Sezession gezeigt.[460] Sujet und Komposition entwickelte Kalckreuth aus den beiden bekanntesten Werken Jean-Francois Millets, den Ährenleserinnen von 1857[461] und dem Angelusgebet von 1859.[462] Von ersteren entlieh er das querrechteckige Format sowie das sich zu Boden bückende Figurenpaar und platzierte dieses, vom Vorbild abweichend, nahezu formatfüllend im Zentrum des Bildes. Das Angelusgebet lieferte das Vorbild für den Himmel, welchen Kalckreuth, an der Vertikale gespiegelt, samt seinem vom Hellen ins Dunkle changierenden Helligkeitsverlauf einbaute. Die Auseinandersetzung mit der in Tradition der Schule von Barbizon stehenden Malweise reicht bis 1875, in seine Weimarer Studienzeit, zurück,[463] knapp sieben Jahre nach der ersten Manifestation dieser Gestaltungsprinzipien im deutschen Sprachraum.[464] Gegen 1888[465] begann Kalckreuths sporadische, ganz dem bourgeoisen Geschmack seiner Zeit entsprechende[466] agrarromantische Auseinandersetzung mit Millet.

Anton Cos





Schabkunst in den Naturwissenschaften

Ferdinand Stenglin (tätig in Stuttgart um 1710 – 1738)

104. Caput Medusae

entstanden vor 1724
Mezzotinto-Mischtechnik, 301 x 236 mm (Platte)
veröffentlicht 1724 von Eberhard Friedrich Hiemer (1682 – 1727)
Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen (Sig. 8 MIN III, 6988; 8 MIN I, 1506:7,1)

Eberhard Friedrich Hiemer[467] veröffentlichte 1724 eine Schieferplatte, die er einige Jahre zuvor bei Boll in Württemberg an einer ihm durch andere Funde als ergiebig bekannten Stelle gefunden hatte.[468] Es handelte sich nach Hiemers Verständnis um, ein „*monumentum diluvii*" ein Zeugnis der Sintflut, das sich als „*figura lapidis*", als Steinbild erhalten hatte.[469] Die ungewöhnliche Qualität dieses Steinbildes in einer beinahe quadratmetergroßen Schieferplatte[470] und dessen Gestalt veranlaßten Hiemer zur Beauftragung einer grafischen Reproduktion, der Aufnahme eines Briefwechsels mit Johann Jacob Scheuchzer und zur Publikation mit Schabkunstdarstellung des Fossils.
Hiemer erkannte in der Versteinerung eine Art der Stachelhäuter, deren wenig frühere Entdeckung im Indischen Ozean ihm durch Georg Eberhard Rumphius bekannt war, der Teile seiner botanischen und zoologischen Entdeckungen 1705 in der Amboinsche Rariteitkamer veröffentlicht hatte.[471] In dieser Schrift beschrieb der im Dienst der Niederländischen Ostindienkompanie im heutigen Indonesien tätige Rumphius lebende Meerestiere aus der Gruppe der Stachelhäuter oder Echinodermen. Hiemer formulierte seine Vermutung in einem Brief an Scheuchzer, dem die grafische Reproduktion bereits beilag.[472] Der im frühen 18. Jahrhundert wirkende Johann Jacob Scheuchzer, Stadtarzt und Naturforscher in Zürich, galt in seiner Zeit als Spezialist für Versteinerungen und hatte selbst 1709 mit dem *Herbarium diluvianum* eine Gründungschrift der Paläontologie herausgebracht.[473] In Übernahme von Scheuchzers Theorie, Fossilien seien Zeugnisse der Sintflut, entstanden aus einem beim Tod des Geschöpfs unter dem Druck des Wassers ins Gestein geratener „*semen*", der in späterer Trockenheit unter verschiedensten Einflüssen im Stein die Form des Wesens wiedererstehen lassen würde, erkannte Hiemer das Fossil als auf diese Weise entstandenes Steinbild eines praediluvialen Meerestieres.[474] Beachtenswert ist die Rolle, die Beschreibung und grafische Reproduktion in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung um die Natur des Fundes spielten.

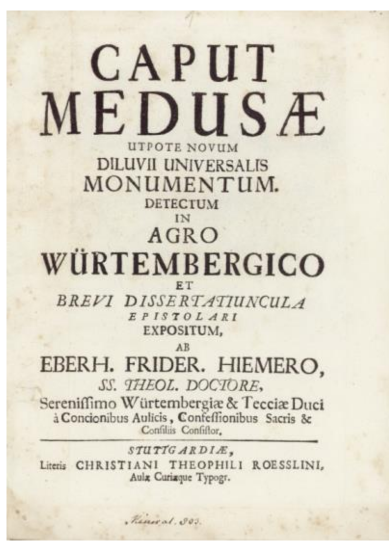


Abb. 5
Originalplatte des „*Schwäbischen Medusenhauptes*“ mit fossilien Seelilien der Art *Seirocrinus subangularis,* Unter-Jura (Toarcium), ca. 180 Millionen Jahre alt
Fundort: Ohmden bei Boll in Württemberg, Deutschland, um 1700, Prosidonien-Schiefer, 96 x 116 cm, Geowissenschaftliches Museum, Göttingen, Inv.Nr.: GZG.HST.4999

Das Schabkunstblatt, das Hiemer bereits anläßlich der Korrespondenz mit Scheuchzer und nicht erst wie bisher angenommen, zur Buchveröffentlichung hatte fertigen lassen, ist in Mischtechnik hergestellt: Gestochene Linien schärfen die Umrisse der Stiele und Seelilienkelch-Teile, Grautöne des Grundes und volumenanzeigende Schattierungen des fossilen Abdrucks werden durch Schabungen der Plattenstruktur erzeugt. So entsteht der Eindruck eines flachen Reliefs im Druck besonders durch querrippige Struktur der Stengel, die durch helle Höhungen mit größter Disziplin und Gleichmäßigkeit wiedergegeben wurde. In Anbetracht der Schiefertöne, des grafisch-linearen Charakters des Fossils, der durch feine Schattierungen belebt wird, erreicht der Druck den Eindruck großer Naturnähe. Angefertigt wurde die Darstellung, wie die auf einigen Blättern vorhandene Signatur zeigt, von dem zwischen 1710 und 1738 tätigen *Ferdinand Stenglin*, Schabkünstler und Bildnismaler aus Augsburg und Hofmaler in Stuttgart.[475] Da Hiemer nach seiner ersten Pfarrstelle in Rosenfeld in Stuttgart Karriere als Hofprediger und Konsistorialrat machte und Stenglin nachweislich ein Bildnis von Hiemer anfertigte, dürfte die beiden sich persönlich gekannt haben. Neben den beiden Exemplaren des Blattes, die dem Traktat vor bzw. nachgebunden sind,[476] existiert ein Exemplar, das aufgezogen, stark abgegriffen und beschmutzt jene Abbildung war, die der Göttinger Professor für Medizin und Naturgeschichte Johann Friedrich Blumenbach (1752-1840) in seinen Lehrveranstaltungen und Museumsführungen verwendete.[477] Blumenbach war es auch, der die Schieferplatte nach verschiedenen Besitzerwechseln und zwischenzeitlichem Verschwinden 1827 für die Göttinger Universität erwarb[478], wo sie sich noch heute im Geowissenschaftlichen Museum befindet.[479] Medien- und wissenschaftsgeschichtlich ist von besonderem Interesse, dass das „*Schwäbische Medusenhaupt*" über weite Zeiträume im 18., 19. und 20. Jahrhundert als verschollen galt, obwohl es in der paläozoologischen Forschung eine große Rolle spielte und in zahlreichen Standardwerken des 18. Jahrhundert (z. B. in Scheuchzers „*Kupfer-Bibel*" oder Linnés „*Völlständiges Natursystem…*") in veränderter Form abgebildet wurde: Seine wissenschaftliche Bedeutung entfaltete das Fossil somit weitgehend aufgrund seiner grafischen Reproduktion als Schabkunstblatt.

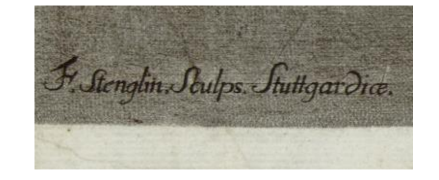
Bei dem Fossil handelt es sich nach heutigem Wissensstand um eine fossile Seelilie, eingebettet in Posidonien-Schiefer aus dem Unterjura mit einem Alter von ca. 180 Millionen Jahren. Das fossilisierte Tier ist *Seirocrinus subangularis* und gehört zum Stamm der Stachelhäuter, speziell der *Crinoidea* (Seelilien und Haarsterne).

Arwed Arnulf



CAPUT
MEDUSÆ
UTPOTE NOVUM
DILUVII UNIVERSALIS
MONUMENTUM.
DETECTUM
IN
AGRO
WÜRTEMBERGICO
ET
BREVI DISSERTATIUNCULA
EPISTOLARI
EXPOSITUM,
AB
EBERH. FRIDER. HIEMERO,
SS. THEOL. DOCTORE,
Serenissimo Würtembergiæ & Tecciæ Duci
à Concionibus Aulicis, Confessionibus Sacris &
Consiliis Consistor.

STUTTGARDIÆ,
Literis CHRISTIANI THEOPHILI ROESSLINI,
Aulæ Curiæque Typogr.



Georg Martin Preißler (1700 – 1754) und Nachfolger

105. Die Mondoberfläche (eins von sechs Segmenten)

ca. 1751 – 1762
nach Zeichnungen von Tobias Mayer (Marbach 1723 – 1762 Göttingen)
Veröffentlicht 1775 von Georg Christoph Lichtenberg (1742 – 1799)
Mezzotinto, max. 380 x 190 mm (Platte)
Standort Druckplatten: Sammlung historischer Gegenstände, Institut für Astrophysik der Georg-August-Universität Göttingen (Inv. Nr. D.050)

Die ausgestellte Druckplatte und ihr Abdruck zeigen ein Segment der Mondoberfläche. In der Sammlung historischer Gegenstände am Institut für Astrophysik der Universität Göttingen befinden sich sechs derartige Platten,[480] die das unvollendete Projekt eines Mondglobus darstellen, der insgesamt zwölf bedruckte Papiersegmente erfordert hätte. Tobias Mayer (1723-1762)[481] verstarb vor der Fertigstellung seines Unternehmens. Er stammte aus Esslingen, erhielt trotz ärmlicher Herkunft früh Förderung und entwickelte sich zu einer mathematisch-physikalischen Sonderbegabung. Bereits 1746 bekam er Anstellung bei dem bedeutenden kartografischen Verlag J. B. Homanns in Nürnberg, wo er Entscheidendes zur Verbesserung kartografischer Methoden leistete. Aufgrund seiner geometrisch-mathematischen und kartografischen Veröffentlichungen wurde er 1751 nach Göttingen berufen, 1754 wurde er dort Leiter des neu eingerichteten Observatoriums. In seiner Göttinger Zeit arbeitete er unter anderem an den bereits in Nürnberg in Angriff genommenen Mondkarten.[482] Seine zunächst in Tusche aufs Papier gebrachten Aufnahmen beruhten auf exakter Beobachtung und Messung, die entstandenen Karten wurden 1775 postum von Lichtenberg veröffentlicht und blieben bis ins 19. Jahrhundert unübertroffen. Als Mayers größte wissenschaftliche Leistung gelten aber seine Mondtabellen,[483] mit deren Hilfe er ein Verfahren zur Längengradbestimmung entwickelte.[484]
Bei Betrachtung der Druckplatte und ihres Abdrucks wird deutlich, weshalb Mayer die Schabtechnik wählte: Sie ermöglichte jene durch Grauschattierungen erreichte Modellierung der Mondoberfläche, die Mayers getuschte Vorlagen so umzusetzen vermochte, dass der Eindruck eines flachen Reliefs entsteht. Hierin besteht auch der grundsätzliche Unterschied zur zeitgenössisch üblichen Kartografie. Diese bediente sich des Kupferstichs, da hierbei der Eintrag von Orten, Flussläufen, Küsten, Straßen und Grenzen durch Punkte und Linien erfolgte, Geländereliefs, also Hügel, Berge und Täler entweder in stilisierter Vereinfachung durch Schraffierungen angedeutet oder aber durch Höhenlinien bemaßt wiedergeben wurden. Sanft modellierte Schabkunstschattierungen wurden nicht benutzt. Nur die besondere Aufgabe der Mondkartierung, die durch das Fehlen menschengeschaffener Markierungen und wasserbedingter Flächenteilungen ausschließlich aus der Do-

kumentation des Bodenreliefs bestand, bedurfte der tonwertbetonenden Technik. Wer diese Platten für Mayer ausführte ist unbekannt.
Ein Nachdruck von 1997 wurde zu einem Globus zusammengefügt.

Arwed Arnulf

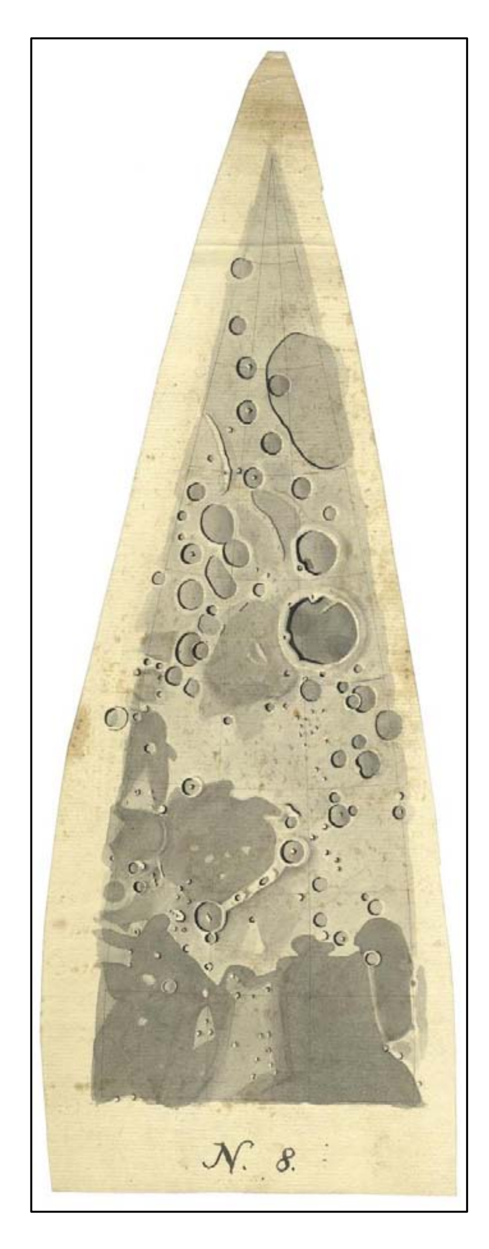




Abb. 6a (links): Abdruck eines Segments aus Tobias Mayers unvollendetem Mondglobus Projekt, Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Sig.: Cod. Ms. T. Mayer 15, 52.

Abb. 6b (rechts): Original Kupferdruckplatte aus Tobias Mayers unvollendetem Mondglobus Projekt, Georg Martin Preißler und Nachfolger, 1750 – 1760, Kupfer, max. 38 x 19 x 0,1 cm (Inv.Nr.: D.050).



Abb. 7
Holzkasten mit sechs Druckplatten (Segmente Nr. 1, 2, 3, 7, 8, 9) des geplanten zwölfteiligen Mondglobus von Tobias Mayer, Holz, Schlüssel mit Elfenbeinanhänger, 43 x 18 x 21 cm, hergestellt nach Tuschvorlagen der Mondoberfläche von Mayer, nach eigenen Messungen und Beobachtungen gezeichnet. Wegen seines frühen Todes konnte er nur sechs Segmente fertig stellen. Sammlung historischer Gegenstände am Institut für Astrophysik (Inv.Nr. D.050).

Vergleichsabbildungen

Zu Kat. Nr. 95



Abb. 8
Rückseite des Blattes „Knabe mit Hut in einer Haustür“

Zu Kat. Nr. 100



Abb. 9
„König Ernst August Marienburg“, Einzelblattzeichnung Oesterley, 174 x 125 mm, Kunstsammlung der Universität Göttingen (Inv.Nr. H 1997/23).

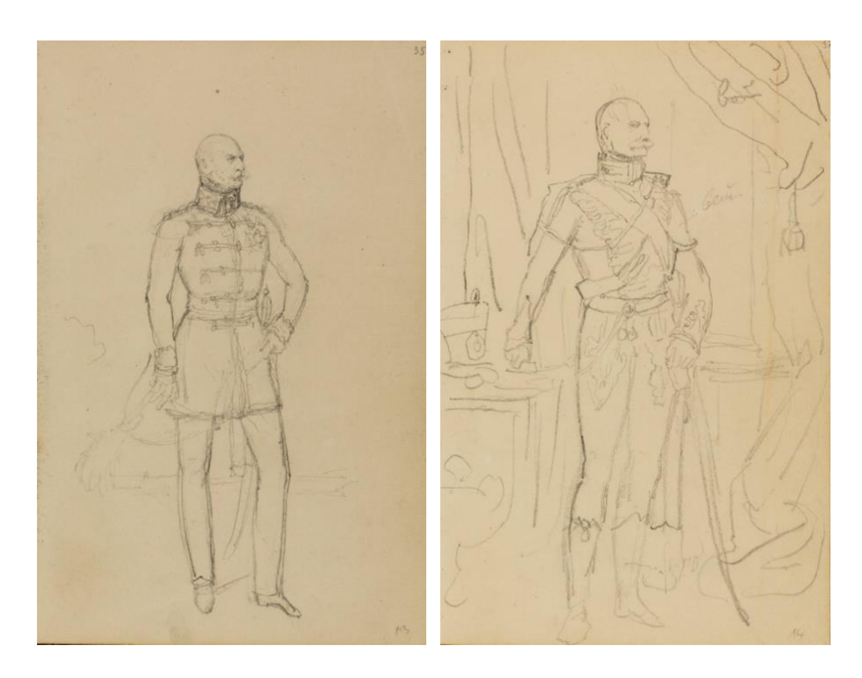


Abb. 10 und 11
Skizzenbuch Oesterley VIII. 8, Seite 35 und 37, jew. 168 x 111 mm (Blattgröße)
Kunstsammlung der Universität Göttingen.

Wasserzeichen

Zu Kat. Nr.: 66



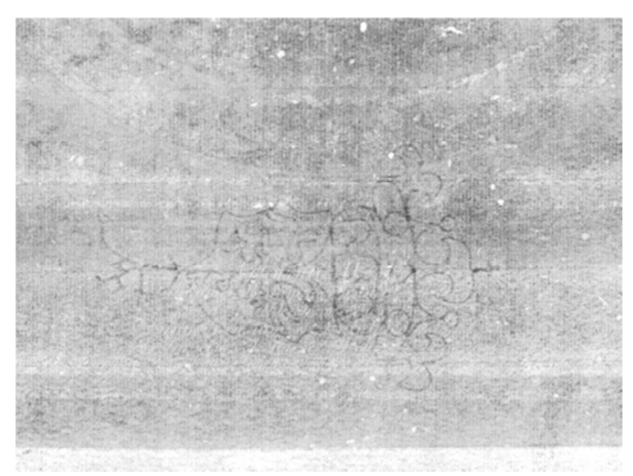
Wasserzeichen nicht identifiziert.

Zu Kat. Nr.: 62



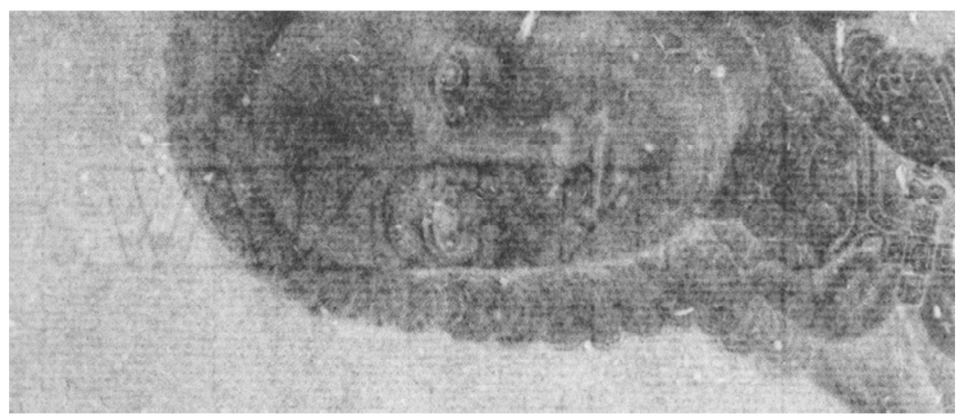
Wasserzeichen nicht identifiziert.

Zu Kat. Nr.: 68



Wasserzeichen nicht identifiziert.

Zu Kat. Nr.: 68



Wasserzeichen nicht identifiziert.

Zu Kat. Nr.: 88



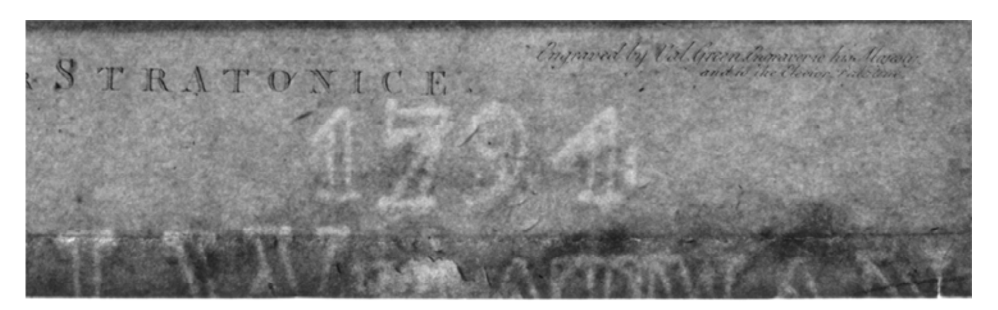
Siehe Anm. 310.

Zu Kat. Nr.: 89



Wasserzeichen d. Papiermühle Thomas Roberts, Finch Hollingworths u. William Balstons.

Zu Kat. Nr.: 89



Papiermühle Thomas Robert, Finch Hollingworth und William Balston. Siehe Anm. 328.

Zu Kat. Nr.: 97



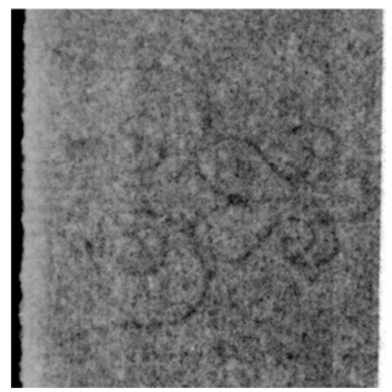
Wasserzeichen nicht identifiziert.

Zu Kat. Nr.: 98



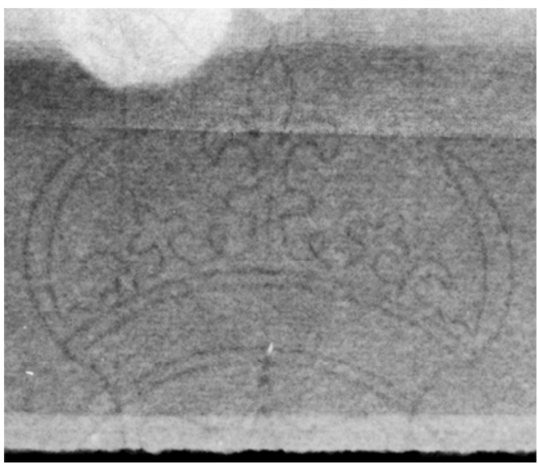
Wasserzeichen nicht identifiziert.

Zu Kat. Nr.: 102

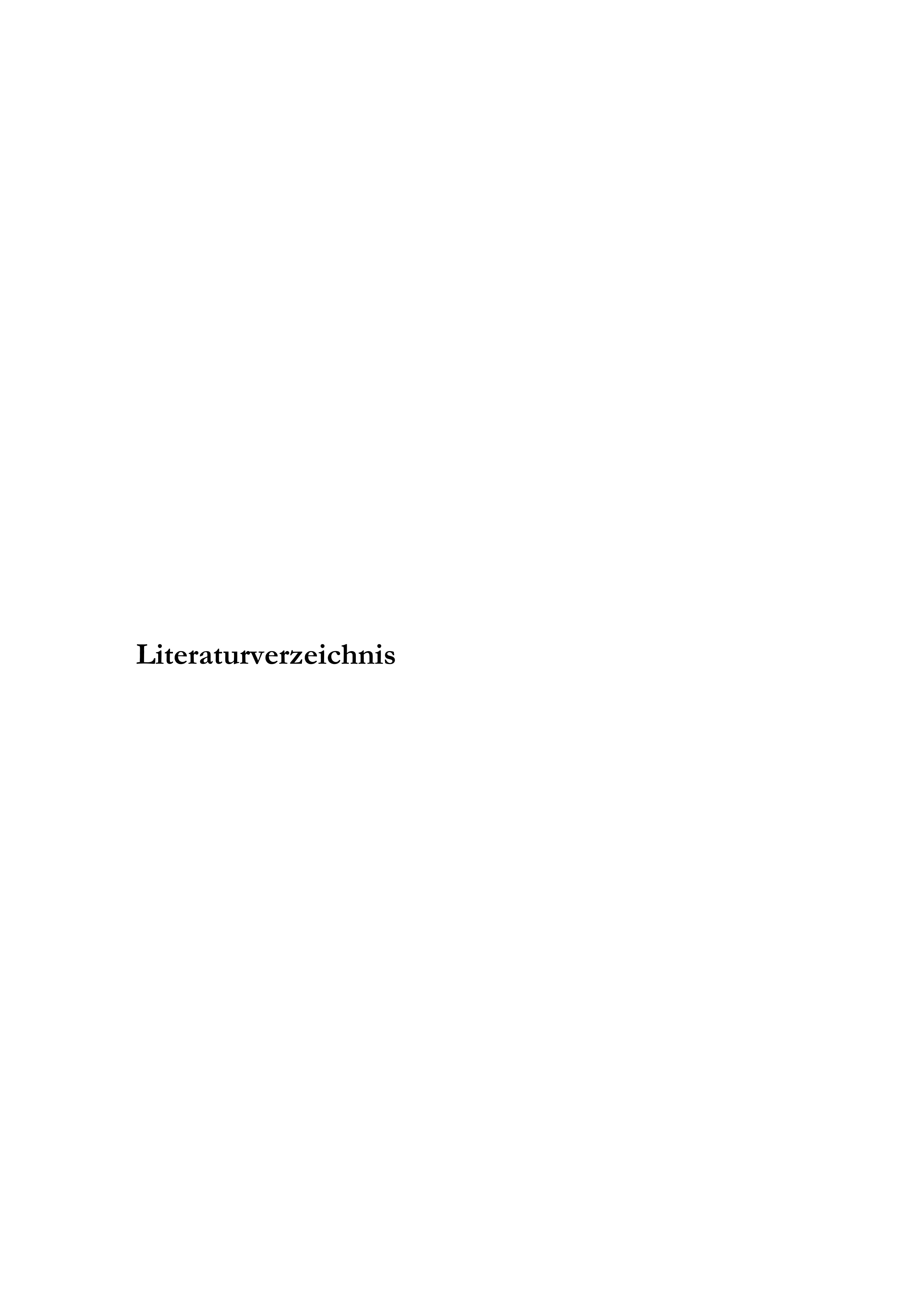


Wasserzeichen nicht identifiziert.

Zu Kat. Nr.: 103



Wasserzeichen nicht identifiziert.



Literaturverzeichnis

Abaffy 2001
Mirna Abaffy: Mezzotinte Hermanna Hendricka Quitera u Valvasorovoj grafičkoj zbirci Nadbiskupije zagrebačke, in: Acta historiae artis Slovenica 6, 2001, S. 43-52.

A.C. 1990
Galleria degli Uffizi: Autoritratti dagli Uffizi. Da Andrea del Sarto a Chagall, Florenz 1990, Nr. 20.

Alten 1864
F. von Alten: Cornelis Ploos van Amstel, in Archiv für die zeichnenden Künste 10, 1864, S. 1-74.

Amsler/Ruthardt 1898
Amsler & Ruthardt (Gebr. Meder): Max Klinger. Verzeichnis der in unseren Mappen vorräthigen Originalarbeiten des Künstlers sowie der nach ihm und über ihn erschienenen Publikationen, Berlin 1898.

Apin 1728
Siegmund Jacob Apin: Anleitung wie man die Bildnüsse berühmter und gelehrter Männer mit Nutzen sammeln und denen dagegen gemachten Einwendungen gründlich begegnen soll, Nürnberg 1728.

Arcularius 1695
Johann Daniel Arcularius, Nutzlicher Gebrauch deß Lebens zu einem seligen Sterben […], Frankfurt/Main 1695.

Arndt 1994
Karl Arndt (Hg.): Katalog der Bildnisse im Besitz der Georg-August-Universität Göttingen, Göttingen 1994 (= Göttinger Universitätsschriften, Serie C, Kataloge, Bd. 4).

Arndt 2002
Karl Arndt: Die bildenden Künste und das Kunsthandwerk in Göttingen, in: Rudolf Vierhaus, Ernst Böhme (Hg.): Göttingen. Geschichte einer Universitätsstadt, Bd. 2: Vom Dreißigjährigen Krieg bis zum Anschluss an Preußen – Der Wiederaufstieg als Universitätsstadt (1648-1866), Göttingen 2002, S. 813-904.

Arnulf 2009
Arwed Arnulf: Inszenierung, Inanspruchnahme und antiquarische Erklärung. Beispiele der Rezeption mittelalterlicher Kunst in Deutschland vor 1700, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 36, 2009, S. 185-215.

Auktionskatalog Bassenge 1978
Galerie Gerda Bassenge: Auktion 31, Teil II: Alte und Neue Kunst, 18. und 19. Mai 1978, Berlin 1978.

Auktionskatalog Beyer & Sohn 1913
P. H. Beyer & Sohn: Moderne Originalgraphik. Dabei ein nahezu vollständiges Werk von Max Klinger. Nachlass von Prof. S., München und anderer Besitz, 24. und 25. November 1913, Leipzig 1913.

Auktionskatalog Gutekunst & Klipstein 1934
Gutekunst & Klipstein: Alte und Moderne Graphik, 14. und 15. Juni 1934, Bern 1934.

Auktionshaus Kiefer o.J.
Auktionshaus Kiefer: Buch- und Kunstauktionen, Auktion 83, Kat.-Nr. 5729: Johann Tserclaes Tilly, http://www.kiefer.de/auktion_artikel_details.aspx?KatNr=5729&Auktion=83 [letzter Zugriff: 24.02.2014].

Auktionshaus Neumann 2013
Neumanns Auktionshaus: Kunst, Antiquitäten & Varia, Auktion 4, Kat.-Nr. 4523: Georg V. König von Hannover, 05. und 06. Juli 2013, http://www.neumanns-auktionen.de/auktionen/katalog/8/artikel/10489.html [letzter Zugriff: 24.02.2014].

Auktionshaus Neumeister 2010
Neumeister Kunstauktionshaus, Auktion 350, Los 587: Petrus Staverenus, Personifikation der Fünf Sinne, https://www.neumeister.com/de/ueber-uns/neumeister-highlights/ [letzter Zugriff: 22.02.2014].

Ausst.-Kat. Aachen 2001
Johann Kupezky (1666-1740). Ein Meister des Barockporträts, hg. v. Eduard A. Safarik, Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, 10. November 2001 – 03. Februar 2002, Rom 2001.

Ausst.-Kat. Antwerpen 2004
A house of art. Rubens as collector, hg. v. Kristin Lohse Belkin, Fiona Healy, Antwerpen, Rubenshuis, 06. März – 13. Juni 2004, Antwerpen 2004.

Ausst.-Kat. Basel 2006
Das frühe Porträt. Aus den Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein und dem Kunstmuseum Basel, bearb. v. Stephan Kemperdick, Basel, Kunstmuseum, 25. Februar – 02. Juli 2006, München 2006.

Ausst.-Kat. Berlin 1909
Max Klinger. Katalog der siebzehnten Ausstellung der Berliner Secession, Berlin, Berliner Secession, 16. Januar – 15. Februar 1909, Berlin 1909.

Ausst.-Kat. Berlin 1929
Leopold Graf von Kalckreuth Ausstellung. Gemälde, Zeichnungen, Graphik, Berlin, Preussische Akademie der Künste, Dezember 1929, Berlin 1929.

Ausst.-Kat. Berlin 2011
Holm Bevers: Aus Rembrandts Zeit. Zeichenkunst in Hollands Goldenem Jahrhundert, Berlin, Kupferstichkabinett, 28. Oktober 2011 – 26. Februar 2012, Leipzig 2011.

Ausst.-Kat. Braunschweig 1978
Die Sprache der Bilder. Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, bearb. v. Rüdiger Klessmann, Wolfgang J. Müller, Konrad Renger, Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum, 06. September – 05. November 1978, Braunschweig 1978.

Ausst.-Kat. Bremen 1970
Max Klinger zum 50. Todestag. Das druckgraphische Werk aus dem Besitz der Kunsthalle Bremen. Vermächtnis Dr. H. H. Meier, Bremen, Kunsthalle Bremen, 20. September – 25. Oktober 1970, Bremen 1970.

Ausst.-Kat. Bremen/Oldenburg 1975
Wilhelm Gilly: Max Klinger. Original-Druckgraphik aus dem Besitz des Oldenburger Stadtmuseums, Oldenburg, Oldenburger Stadtmuseum, 26. Januar – 23. Februar 1975, Oldenburg 1975.

Ausst.-Kat. Caen 2002
Ars nigra. La gravure en manière noire au XVIIe et XVIIIe siècles, hg. v. Caroline Joubert, Caen, Musée des Beaux-Arts de Caen, 09. November 2002 – 10. Februar 2003, Paris 2002.

Ausst.-Kat. Dortmund/Gotha 2003
Palast des Wissens. Die Kunst- und Wunderkammer Zar Peters des Großen, 2 Bde., hg. v. Brigitte Buberl, Dortmund, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund, 25. Januar – 21. April 2003, Gotha, Schlossmuseum Gotha, 01. August 2003 – 16. November 2003, München 2003.

Ausst.-Kat. Düsseldorf 1983
Schwarzkunst aus hundertfünfzig Jahren, Düsseldorf, C. G. Boerner, 10. – 29. Oktober 1983, Düsseldorf 1983.

Ausst.-Kat. Esslingen 1985
Tobias Mayer (1723-1764). Vermesser des Meeres, der Erde und des Himmels. Esslingen in alten und neuen Karten, Esslingen, Stadtarchiv Esslingen, 29. November 1985 – 12. Januar 1986, Esslingen 1985.

Ausst.-Kat. Göttingen 2004
Kerstin Thieler: „[…] des Tragens eines deutschen akademischen Grades unwürdig“. Die Entziehung von Doktortiteln an der Georg-August-Universität Göttingen im „Dritten Reich“, Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, 29. Oktober – 22. November 2004, Göttingen 2004 (= Göttinger Bibliotheksschriften, Bd. 32).

Ausst.-Kat. Göttingen 2012
Dinge des Wissens. Die Sammlungen, Museen und Gärten der Universität Göttingen, Göttingen, Paulinerkirche (Historisches Gebäude der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen), 02. Juni – 07. Oktober 2012, Göttingen 2012.

Ausst.-Kat. Göttingen 2013a
Akademische Strenge und künstlerische Freiheit. Die Gemälde des 19. Jahrhunderts in der Kunstsammlung der Universität Göttingen Bestandskatalog, hg. v. Christian Scholl und Anne-Katrin Sors, Göttingen, Kunstsammlung der Universität Göttingen, 22. April 2012 – 9. September 2012, Göttingen 2013.

Ausst.-Kat. Göttingen 2013b
Abgekupfert. Roms Antiken in den Reproduktionsmedien der Frühen Neuzeit, hg. v. Manfred Luchterhandt u.a., Göttingen, Kunstsammlung und Sammlung der Gipsabgüsse der Universität Göttingen, 27. Oktober 2013 – 16. Februar 2014, Petersberg 2013.

Ausst.-Kat. Hamburg 2005
Leopold von Kalckreuth – poetischer Realist, hg. v. Uwe. M. Schneede, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, 30. September 2005 – 01. Januar 2006, Hamburg 2006.

Ausst.-Kat. Hildesheim 1984
Max Klinger. Wege zum Gesamtkunstwerk, bearb. v. Manfred Boetzkes, Hildesheim, Roemer- und Pelizaeus-Museum, 04. August – 04. November 1984, Mainz 1984.

Ausst.-Kat. Köln 2011
Alexandre Cabanel. Die Tradition des Schönen, hg. v. Andreas Blühn, Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corbaud, Köln, 04. Februar – 15. Mai 2008, München 2011.

Ausst.-Kat. Leipzig 1937
Gedächtnisausstellung Max Klinger, Museum der bildenden Künste und Kunstverein, Ausstellungsdauer unbekannt, Leipzig 1937.

Ausst.-Kat. Leipzig 1970
Max Klinger 1857-1920. Ausstellung zum 50. Todestag des Künstlers, Leipzig, Museum der bildenden Künste Leipzig, 04. Juli – 20. September, Leipzig 1970.

Ausst.-Kat. Leipzig 1996
(Hg.): Max Klinger. Zeichnungen. Zustandsdrucke. Zyklen, hg. v. Jo Anne Birmie Danzker, Tilman Falk, München, Museum Villa Stuck, 24. Oktober 1996 – 12. Januar 1997, München, 1996.

Ausst.-Kat. Mainz 2009
„Die Also gennante Schwarze Kunst in Kupfer zu arbeiten". Technik und Entwicklung des Mezzotintos, hg. v. Eva-Maria Hanebutt-Benz, Isabella Fehle, Mainz, Gutenberg-Museum, 04. Oktober – 29. November 2009, Berlin 2009.

Ausst.-Kat. München 1999
SinnBilderWelten. Emblematische Medien in der Frühen Neuzeit, hg. v. Wolfgang Harms, Gilbert Heß, Dietmar Peil, München, Bayerischen Staatsbibliothek ,11. August – 01. Oktober 1999, München 1999.

Ausst.-Kat. New York 2002
English Mezzotints from the Lennox-Boyd Collection, hg. v. Katharina Mayer Hounton, Nicholas Stogdon, Ellen D'Oench, New York, C. G. Boerner Inc., 19. Februar – 15. März 2002, New York 2002.

Ausst.-Kat. Norfolk 2013
Houghton revisited. The Walpole Masterpieces from Catherine the Great's Hermitage, Norfolk, Houghton Hall, King's Lynn, 14. Mai – 29. September 2013, London 2013.

Ausst.-Kat. Tokyo 1988
Max Klinger. Werke aus dem Besitz des Museums für Bildende Künste Leipzig und des Nationalmuseum für Westliche Kunst Tokyo, hg. v. Haruo Arikawa, Tokyo, Nationalmuseum für Westliche Kunst, 23. April – 19. Juni 1988, Tokyo 1988.

Ausst.-Kat Salzburg 2008
Sound of Art. Musik in der Bildenden Kunst. Les Grands Spectacles III, hg. v. Toni Stooss, Elonora Louis, Brigitte Felderer, Salzburg, Museum der Moderne, 19. Juli – 12. Oktober 2008, Salzburg 2008.

Ausst.-Kat. Schweinfurt 2004
Sigrid Bertuleit, Claudia Valter (Hg.): Natur als Garten. Barbizons Folgen. Frankreichs Maler des Waldes von Fontainebleau und die Münchener Landschaftsmalerei, Schweinfurt, Museum Georg Schäfer, 08. August 2004 – 09. Januar 2005, Schweinfurt 2004.

Ausst.-Kat. Stuttgart/Bochum 1997
„Der Welt Lauf". Allegorische Graphikserien des Manierismus, hg. v. Hans-Martin Kaulbach, Reinhart Schleier, Stuttgart, Graphische Sammlung der StaatsgalerieBochum, 18. Oktober 1997 – 25. Januar 1998, Bochum, Museum Bochum 17. Mai – 05. Juli 1998, Ostfildern-Ruit 1997.

Ausst.-Kat. Weimar 2010
Hinaus in die Natur! Barbizon, die Weimarer Malschule und der Aufbruch zum Impressionismus, hg. v. Gerda Wendermann, Weimar, Neues Museum Weimar, 14. März – 30. Mai 2020, Bielefeld 2010.

Baker 1927
Collins Baker: Gottfried Kniller, in: Thieme/Becker 1907-1950 (siehe dort), Bd. 20, 1927, S. 596-600.

Baron von Mirbach 2006
Ernst Dietrich Baron von Mirbach: Prinz Friedrich von Preussen. Ein Wegbereiter der Romantik am Rhein, Köln 2006.

Bauer 1983
Michael Bauer: Christoph Weigel (1654-1725). Kupferstecher und Kunsthändler in Augsburg und Nürnberg, Frankfurt/Main 1983 (= Archiv für Geschichte des Buchwesens, Bd. 23).

BBKL 1975 ff.
Friedrich Wilhelm Bautz (Hg.): Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon (BBKL), Hamm u.a. 1975 ff.

B.C.K. 1914
B.C.K.: George Engleheart, in: Thieme/Becker 1907-1950 (siehe dort), Bd. 10, 1914, S. 552-553.

B.C.K 1942
B.C.K: Benjamin West, in: Thieme/Becker 1907-1950 (siehe dort), Bd. 35, 1942, S. 438-441.

Beirne 1951
Francis F. Beirne: The Amiable Baltimoreans, New York 1951.

Bernath 1912
M.H. Bernath: Giovanni Battista Cipriani, in: Thieme/Becker 1907-1950 (siehe dort), Bd. 7, 1912, S. 8-9.

Berti 1979
Luciano Berti: Gli Uffizi. Catalogo generale. Coordinamento generale e dir. scientifica, Florenz 1979.

Berti/Petrioli Tofani/Caneva 1993
Luciano Berti, Anna Maria Petrioli Tofani, Caterina Caneva: Die Uffizien Florenz, München 1993.

Biedermann 1748
Johann Gottfried Biedermann: Geschlechterregister des hochedelichen Patriciats zu Nürnberg, welches aus den bewährtesten Urkunden, Kauf-Lehen u. Heyraths-briefen, gesammelten Grabschriften u. eingehalten genauen Nachrichten von innen beschriebenen Gräflich-Freyherrlich- und Erben Häusern in gegenwärtige Ordnung verfasset u. richtig zusammen getragen worden, Bayreuth 1748.

Biermann 1938
Christian Walter Biermann: Max Klinger in seinem graphischen Werk, Dresden 1938.

Birmingham Museum of Art 2009-2014
Birmingham Museum of Arts: Erasistratus the Physician Discovers the Love of Antiochus for Stratonice, http://www.artsbma.org/collection/erasistratus-the-physician-discovers-the-love-of-antiochus-for-stratonice/ [letzter Zugriff: 01.02.2014].

Biesboer 2001
Pieter Biesboer: Collections of paintings in Haarlem 1572-1745, Los Angeles 2002.

Blackett-Ord/Turner 2008
Carol Blackett-Ord, Simon Turner: Early Mezzotints. Prints Published by Richard Tompson and Alexander Browne, in: The Volume of the Walpole Society 70, 2008, S. 1-206.

Blankert 1967
Albert Blankert: Heraclitus en Democritus. In het bijzonder in de Nederlandse kunst van de 17de eeuw, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 18, 1967, S. 31-124.

Blösch 1879
Emil Blösch: Albrecht von Haller (Mediziner), in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 10, Leipzig 1879, S. 420-427.

Böning 2011
Holger Böning: Der Musiker und Komponist Johann Mattheson als Hamburger Publizist. Studie zu den Anfängen der moralischen Wochenschriften und der deutschen Musikpublizistik, Bremen 2011.

Boissard 1597
Jean-Jaques Boissard: Icones Quinquaginta Virorum illustrium doctrina & erudition praestantium ad vivum effictae, Frankfurt/Main 1597.

Borea 1986
Evelina Borea: Annibale Carracci e i suoi incisori, Rom 1986.

Borea 1988
Evelina Borea: Annibale Carracci e i suoi incisori, in: Les Carrache et les décors profanes 106, 1988, S. 521-555.

Brachert 1958
Adelheid Brachert: Leopold Graf von Kalckreuth, 2 Bde., Phil. Diss. (Masch.), Eberhard-Karls-Universität zu Tübingen 1958.

Brandt 2000
Reinhard Brandt: Philosophie in Bildern. Von Giorgione bis Magritte, Köln 2000.

Bräuer 1915
Karl Bräuer (Hg.): Studien zur Geschichte der Lebenshaltung in Frankfurt a. M. während des 17. und 18. Jahrhunderts, Frankfurt/Main 1915.

Braudach 1974
Max Braudach: Johann Wilhelm von der Pfalz, in: Neue Deutsche Biographie, Bd. 10, Berlin 1974, S. 516-518.

Braunfels 1974
Sigrid Braunfels: Georg, in: Engelbert Kirschbaum SJ (Bd. 1-4), Wolfgang Braunfels (Bd. 5-8): Lexikon der christlichen Ikonographie, 8 Bde., Freiburg i. Br. 1968-1976, Bd. 6, 1974, Sp. 365-390.

Brême 1996
Dominique Brême: André Bouys, in: Saur Allgemeines Künstlerlexikon 1992 ff. (siehe dort), Bd. 13, 1996, S. 420 f.

Brinkmann 2010
Inga Brinkmann: Grabdenkmäler, Grablegen und Begräbniswesen des lutherischen Adels. Adelige Funeralrepräsentation im Spannungsfeld von Kontinuität und Wandel im 16. und beginnenden 17. Jahrhundert, Berlin 2010.

British Museum Collection Database
http://www.britishmuseum.org/collection [letzter Zugriff: 11.03.2014].

Brockhaus 1997
F. A. Brockhaus GmbH: Brockhaus. Die Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden, 20. Auflage, Bd. 7, Leipzig 1997.

Brodersen 1989
Kai Brodersen: Appians Abriss der Seleukidengeschichte (Syriake 25, 232-70, 369), Text und Kommentar, München 1989.

Brucker 1741-1766
Jacob Brucker: Bilder-sal heutiges Tages lebender, und durch Gelahrheit berühmter Schrifftsteller; in welchem derselbigen nach wahren Original-malereyen entworfene Bildnisse in schwarzer Kunst, in natürlicher Aehnlichkeit vorgestellet, und ihre Lebens-umstände, Verdienste um die Wissenschafften und Schrifften aus glaubwürdigen Nachrichten erzählet werden, 10 Bde., Augsburg 1741-1766.

Buberl 1987
Brigitte Buberl: „…un occhio e mezzo“. Kupferstiche nach Vorlagen von Giovanni Battista Piazzetta (1683-1754), Münster 1987 (= Kunstgeschichte. Form und Interesse, Bd. 13).

Büchsel/Schmidt 2003
Martin Büchsel, Peter Schmidt (Hg.): Das Porträt vor der Erfindung des Porträts, Mainz 2003.

Büttner 1696
Johann Georg Büttner, Johann Ernst Völcker: Der glaubigen Seelen Veste und sicherste Verwahrung, Frankfurt/Main 1696.

Büttner 2010
Frank Büttner: HörenSehen. Klänge in der Malerei der Renaissance und des Barock, in: Andrea Gottdang, Regina Wohlfarth (Hg.): Mit allen Sinnen. Sehen, Hören, Schmecken, Riechen und Fühlen in der Kunst, Leipzig 2010, S. 46-68.

Burchard CR XXIII
Corpus Rubenianum Ludwig Burchard. An illustrated catalogue raisonné of the work of Peter Paul Rubens based on the material assembled by the late Ludwig Burchard, 27 Teile, Brüssel u.a. 1968 ff., Teil 23: Rubens. Copies after the antique, 3 Bde., London 1994.

Burk 1838
Johann Christian Friedrich Burk: Evangelische Pastoral-Theologie in Beispielen, Bd. 1, Stuttgart 1838.

Carbach 1733
Johann Jacob Carbach: Nürnbergisches Zion, das ist, Warhaffte Beschreibung aller Kirchen und Schulen in- und außenhalbs der Reichs-Stadt Nürnberg, Nürnberg 1733.

Cast 1996
David Cast: Sir Godfrey Kneller, in: Turner 1996 (siehe dort), Bd. 18, S. 144-147.

C.C. 1990
Galleria degli Uffizi: Autoritratti dagli Uffizi. Da Andrea del Sarto a Chagall, Florenz 1990, Nr. 15.

Clauß 1877
Carl Clauß: Johann Melchior Dinglinger, in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 5, Leipzig 1877, S. 240-241.

Clayton 1997
Timothy Clayton: The English print. 1688-1802, New Haven, London 1997.

Clayton 2004
Timothy Clayton: Valentine Green, in: Matthew/Harrison 2004 (siehe dort), Bd. 23, S. 540-542.

Clayton 2009
Timothy Clayton: Valentine Green, in: Saur Allgemeines Künstlerlexikon 1992 ff. (siehe dort), Bd. 61, 2009, S. 244-245.

Conrads 2008
Norbert Conrads: Der Anteil des schwedischen Gesandten Stralenheim an der Entschlußbildung und Durchführung der Altranstädter Konvention von 1707, in: Jürgen Rainer Wolf (Hg.): 1707-2007 Altranstädter Konvention. Ein Meilenstein religiöser Toleranz in Europa, Halle/Saale 2008 (= Veröffentlichungen des Sächsischen Staatsarchivs, Reihe A: Archivverzeichnisse, Editionen und Fachbeiträge, Bd. 10), S. 26-50.

Conrads 2009
Norbert Conrads: Schlesien in der Frühmoderne. Zur politischen und geistigen Kultur eines habsburgischen Landes, Köln 2009.

Czerwenka-Papadopoulos 2007
Karoline Czerwenka-Papadopoulos: Typologie des Musikerporträts in Malerei und Graphik. Das Bildnis des Musikers ab der Renaissance bis zum Klassizismus, Wien 2007 (= Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Denkschriften, Bd. 355).

D'Oench 1999
Ellen G. D'Oench: „Copper into Gold" Prints by John Raphael Smith 1751-1812, London 1999.

Dahms 1999
Hans Joachim Dahms: Die Universität Göttingen 1918 bis 1989. Vom „Goldenen Zeitalter" der Zwanziger Jahre bis zur „Verwaltung des Mangels" in der Gegenwart, in: Rudolf von Thadden, Günter J. Trittel (Hg.): Göttingen. Geschichte einer Universitätsstadt, Bd. 3: Von der preußischen Mittelstadt zur südniedersächsischen Großstadt 1866-1989, Göttingen 1999, S. 395-456.

Daprà 2007
Brigitte Daprà: Luca Giordano, in: Saur Allgemeines Künstlerlexikon 1992 ff. (siehe dort), Bd. 54, 2007, S. 418-422.

De Laborde 1839
Léon de Laborde: Histoire de la gravure en manière noire, Paris 1839.

Dechent 1890
Hermann Dechent: Johann Ludwig Schlosser, in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 31, Leipzig 1890, S. 548-550.

Deuchar 1996
Stephen Deuchar: John Wootton, in: Turner 1996 (siehe dort), Bd. 33. S. 375-377.

Diefenbacher 2012
Michael Diefenbacher: Nürnberger Patrizier, in: Historisches Lexikon Bayerns, http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/artikel/artikel_45240 [letzter Zugriff: 10.03.2014].

Digitaler Portraitindex – Bildarchiv Foto Marburg
http://www.portraitindex.de/ [letzter Zugriff: 10.03.2014].

Dobras 2009
Wolfgang Dobras: Kurfürst Johann Philipp von Schönborn, seine Politik und sein Hof in dem Jahrzehnt nach dem Westfälischen Frieden, in: Ausst.-Kat. Mainz 2009 (siehe dort), S. 9-18.
Dölemeyer 1993
Barbara Dölemeyer: Frankfurter Juristen im 17. und 18. Jahrhundert, Frankfurt/Main 1993.

Döring 1993
Thomas Döring: Studien zur Künstlerfamilie Van Bronchorst. Jan Gerritsz (ca. 1603-1661), Johannes (1627-1656) und Gerrit van Bronchorst (ca. 1636-1673) in Utrecht und Amsterdam, Alfter 1993.

Döring 1994
Jürgen Döring: Die Bildnis-Sammlung der Georg-August-Universität. Eine einleitende Skizze, in: Arndt 1994 (siehe dort), S. 9-26.

Döring 1997
Thomas Döring: Von der Kunst, Selbstbildnisse zu sammeln, in: Ansichten vom Ich. 100 ausgewählte Blätter der Sammlung „Künstler sehen sich selbst – Graphische Selbstbildnisse des 20. Jahrhunderts" im Herzog-Anton-Ulrich-Museum Braunschweig, Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum, 04. März – 11. Mai 1997, Braunschweig 1997.

Drescher 1998
Thomas Drescher: Violine, in: MGG 1994 ff. (siehe dort), Sachteil, Bd. 9, 1998, Sp. 1597-1614.

Drude 2005
Christian Drude: Historismus als Montage. Kombinationsverfahren im graphischen Werk Max Klingers, Mainz 2005.

Duckelskaya/Moore 2002
Larissa Dukelskaya, Andrew Moore (Hg): A Capital Collection. Houghton Hall and the Hermitage, New Heaven, London 2002.

Düchting/Sagner-Düchting 2004
Hajo Düchting und Karin Sagner-Düchting: Die Malerei des deutschen Impressionismus, Köln 2004.

Dückers 1976
Alexander Dückers: Max Klinger, Berlin 1976.

Dülberg 1990
Angelica Dülberg: Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert, Berlin 1990.

Duportal 1928
Mlle Duportal: Bernard Picart, in: Louis Dimier: Les peintres français du XVIIIe siècle. Histoire des vies et catalogues des œuvres, 2 Bde., Paris u. a. 1928-1930, Bd. 1, 1928.

Eckstein 1879
Friedrich August Eckstein: Johann Matthias Gesner, in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 9, Leipzig 1879, S. 97-103.

Encyclopædia Britannica 2013
The Editors of Encyclopædia Britannica: Amphion and Zethus, in: Encyclopædia Britannica, Inc., 2013, http://www.britannica.com/EBchecked/topic/21573/Amphion-and-Zethus [letzter Zugriff: 01.02.2014].

Erffa/Staley 1986
Helmut von Erffa, Allen Staley: The paintings of Benjamin West, New Haven, London 1986.

Eusman 2000
Elmer Eusman: Ploos van Amstel's Mark, in: Print Quarterly 17, 2000, Nr. 3, S. 248-261.

Evelyn 1662[1]
John Evelyn: Sculptura, or the history, and art of chalcography and Engraving in Copper. With An ample enumeration of the most renowned Masters, and their Works, London 1662.[1]

Fach 1983
Bärbel Fach (Hg.): Europäische Schabkunst, Frankfurt/Main 1983 (= Galerie und Kunstantiquariat Joseph Fach, Frankfurt am Main, Bd. 26).

Fairbanks Harris/Wilcox 2006
Theresa Fairbanks Harris, Scott Wilcox: Papermakig and the art of watercolor in eighteenth-century Britain. Paul Sandby and the Whatman Paper Mill, New Haven, London 2006.

Frederiks/Jos. van den Branden 1888-1891
J.G. Frederiks en F. Jos. van den Branden: Biographisch woordenboek der Noord- en Zuidnederlandsche letterkunde, Amsterdam 1888-1891, http://www.dbnl.org/index.php [letzter Zugriff: 14.03.2014].

Fermigier 1977
André Fermigier: Jean-François Millet, Genf 1977.

Feurer 2002
R. Feurer: Richard Earlom, in: Saur Allgemeines Künsterlexikon 1992 ff. (siehe dort), Bd. 31, 2002, S. 495-496.

Fillitz 1988
Hermann Fillitz: Der Schatz des Ordens vom Goldenen Vlies, Salzburg 1988.

Finke 2013
Hedda Finke: 99 Mezzotintos. Lambert Krahes Sammlung mit Werken von Rupert von der Pfalz bis Valentine Green, in: Akademie. Sammlung. Krahe. Eine Künstlersammlung für Künstler, hg. v. Sonja Brink, Beat Wismer, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 13. April – 04. August 2013, Berlin, München 2013, S. 161-176.

Fiocco 1932
Giuseppe Fiocco: Giambattista Piazzetta, in: Thieme/Becker 1907-1950 (siehe dort), Bd. 26, 1932, S. 568-571.

Fiorillo 1784 ff.
Johann Dominicus Fiorillo und Carl Oesterley: Verzeichnis der Kupferstiche auf der königl. Universitäts=Bibliotheken in Göttingen. Verfertiget von Johann Dominicus Fiorillo. Fortgesetzt von Carl Oesterley, Archiv der Kunstsammlung der Georg-August-Universität, 1784 ff.

Fiorillo 1798-1808
Johann Dominicus Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland, 5 Bde., Göttingen 1798-1808.

Fiorillo 1805
Johann Dominicus Fiorillo: Beschreibung der Gemählde-Sammlung der Universität zu Göttingen, Göttingen 1805.

Fiorillo 1815-1820
Johann Dominicus Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland, 4 Bde., Hannover 1815-1820.

Fleischmann 2008
Peter Fleischmann: Rat und Patriziat in Nürnberg. Die Herrschaft der Ratsgeschlechter vom 13. bis zum 18. Jahrhundert, 3 Bde., Nürnberg 2008 (= Nürnberger Forschungen, Bd. 31).

Folkerts 1990
Menso Folkerts, Tobias Mayer, in: Neue Deutsche Biographie, Bd. 16, Berlin 1990, S. 528-530.

Franck 1877
Jakob Franck: Jakob Wilhelm Feuerlein, in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 6, Leipzig 1877, S. 753-754.

Freher 1688
Paul Freher: Theatrum virorum eruditione clarorum, Nürnberg 1688.

Friedrichs 1956
Heinz F. Friedrichs: Sippe und Amt in der Reichsstadt Frankfurt. 1. Die Frauenstein-Sippe Fleischbein, in: Familie und Volk 5, 1956, S. 99-103.
Frensdorff 1878
Ferdinand Frensdorff: Georg Christian Gebauer, in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 8, Leipzig 1878, S. 449-452.

Freudenberg 2001
Matthias Freudenberg: Christoph August Heumann, in: BBKL 1975 ff. (siehe dort), Bd. 18, 2001, Sp. 614-635.

Freudig 1996
Doris Freudig (Red.): Lexikon der Naturwissenschaftler. Astronomen, Biologen, Chemiker, Geologen, Mediziner, Physiker, Heidelberg 1996.

Fueter/Elschenbroich 1966
Eduard Fueter, Adalbert Elschenbroich: Albrecht von Haller, in: Neue Deutsche Biographie, Bd. 7, Berlin 1966, S. 541-548.

Gaier/Kohl/Saviello 2012
Martin Gaier, Jeanette Kohl, Alberto Saviello (Hg.): Similitudo. Konzepte der Ähnlichkeit in Mittelalter und Früher Neuzeit, Paderborn 2012.

G.B. 2002
G.B.: George Engleheart, in: Saur Allgemeines Künstlerlexikon 1992 ff. (siehe dort), Bd. 34, 2002, S. 92-93.

Garton 1993
Robert Garton: Max Klinger. Prints and drawings from the collection of Georg Hirzel, Wiltshire 1993.

Giovio 1578
Paolo Giovio: Pauli Iovii Novocomensis Episcopi Nvcerini Vitae Illustrium virorum, tomis duobus comprehensae & proprijs imaginibus illustratae, Basel 1578.

Glaser 1923
Curt Glaser: Die Graphik der Neuzeit. Vom Anfang des XIX. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, Berlin 1923.

Glitsch 2012
Silke Glitsch: Die Paulinerkirche von der Inauguration bis zum 275-jährigen Jübiläum der Georg-August-Universität Göttingen, in: Ausst.-Kat. Göttingen 2012, S. 117-125.

Green 1781
Valentine Green: A catalogue of new plates engraved and published by V. Green, mezzotinto engraver to His Majesty, and the Elector Palatine: no. 19, Newman-Street, Oxford-Street, London 1781.

Grieb 2007
Manfred H. Grieb (Hg.): Nürnberger Künstlerlexikon. Bildende Künstler, Kunsthandwerker, Gelehrte, Sammler, Kulturschaffende und Mäzene vom 12. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts, 4 Bde., München 2007

Griffiths 1992
Antony Griffiths: Sir William Musgrave and British Biography, in: The British Library Board (Hg): British Library Journal 1992, S. 171-189, http://www.bl.uk/eblj/1992articles/pdf/article11.pdf [letzter Zugriff: 01.02.2014].

Griffiths 1998
Antony Griffiths: The Print in Stuart Britain 1603-1689, London 1998.

Guratzsch 2005
Herwig Guratzsch (Hg.): Max Klinger. Bestandskatalog der Bildwerke, Gemälde und Zeichnungen im Museum der Bildenden Künste in Leipzig, Leipzig 2005.

Gurlt 1889
E. Gurlt: August Gottlieb Richter, in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 28, Leipzig 1889, S. 447-451.

Hagen/Tacke 2005
Friedrich von Hagen, Andreas Tacke: Jakob von Sandrart, in: Neue Deutsche Biographie, Bd. 22, Berlin 2005, S. 427-428.

Halle 1761-1779
Johann Samuel Hallen: Werkstaete der heutigen Kuenste, oder neue Kunsthistorie. Mit Kupfern und Vignetten, 6 Bde., Brandenburg, Leipzig 1761-1779.

Haller von Hallerstein 1978
Helmut Frhr. Haller von Hallerstein: Nürnberger Geschlechterbücher, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 65, 1978, S. 212-235.

Halm 1880
Karl Ritter von Halm: Christoph August Heumann, in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 12, Leipzig 1880, S. 327-330.

Hamilton 1973 [1884]
Edward Hamilton: The engraved works, of Sir Joshua Reynolds. A catalogue raisonné of the engravings made after his paintings from 1755-1822, Amsterdam 1973.

Hampe 1915
Theodor Hampe: Georg Fennitzer, in Thieme/Becker 1907-1950 (siehe dort), Bd. 11, 1915, S. 388-389.

Hartleb 2012
Renate Hartleb: Max Klinger und Cornelia Paczka-Wagner. Eine römische Beziehung, in: Schmidt/Stoschek 2012 (siehe dort), S. 34-51.

Hauschke 2003
Sven Hauschke: Georg Fennitzer, in: Saur. Allgemeines Künstlerlexikon 1992 ff. (siehe dort), S. 184.

Heawood 1950
Edward Heawood: Watermarks mainly of the 17th and 18th centuries, Hilversum 1950 (= Monumenta chartæ papyraceæ historiam illustrantia, Bd. 1).

Heck 2005
K. Heck: Ahnengalerie, in: Werner Paravicini (Hg.): Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich, Bd. 2: Bilder und Begriffe, Teilbd. 1: Begriffe, Ostfildern 2005 (= Residenzenforschung, Bd. 15, 2), S. 271-273.

Heinrich Prinz von Hannover 2009
Heinrich Prinz von Hannover: Die Welfen, Göttingen 2009, http://www.welfen.de [letzter Zugriff: 24.02.2014].

Henkel 1932
M. D. Henkel: Bernard Picart (Picard), in: Thieme/Becker 1907-1950 (siehe dort), Bd. 26, 1932, S. 572-573.

Henkel/Schöne 1967
Arthur Henkel, Albrecht Schöne (Hg.): Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart 1967.

Hessische Biografie 2014
Johann Heinrich Ludwig Schlosser, in: Hessische Biografie, http://www.lagis-hessen.de/pnd/117330299 [letzter Zugriff: 10.03.2014].

Heyne 1907
Hildegard Heyne: Max Klinger im Rahmen der modernen Weltanschauung und Kunst. Leitfaden zum Verständnis Klingerscher Werke, Leipzig 1907.

Heyne 1925
Hildegard Heyne: Max Klinger. Gedanken und Bilder aus der Werkstatt des werdenden Meisters, Leipzig 1925.

Hiemer 1724
Friedrich Hiemer: Caput Medusae utpote novum diluvii universalis monumentum. Detectum in agro Würtembergico et brevi dissertatiuncula epistolari expositum, Stuttgart 1724.

Highfill/Burnim/Langhans 1993
Philip H. Highfill, Kalman A. Burnim, Edward A. Langhans (Hg): A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers & Other Stage Personnel in London, 1660-1800, 16 Bde., Carbondale 1973-1993, Bd. 15, 1993.

Hills 1988
Richard Leslie Hills: Papermaking in Britain. 1488-1988. A short history, London 1988.

Hinrichsen/Pietschmann 2004
Hans-Joachim Hinrichsen, Klaus Pietschmann: Johann Mattheson, in: MGG 1994 ff. (siehe dort), Personenteil, Bd. 11, 2004, Sp. 1139-1347.

Hind 1911
Arthur Mayger Hind: John Raphael Smith, and the great mezzotinters of the time of Reynolds, London 1911.

Holländer 2000
Hans Holländer (Hg.): Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert, Berlin 2000.

Hollstein Dutch and Flemish 1
Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts. Ca. 1450-1700, hg. v. Friedrich Wilhelm Heinrich Hollstein, Vol. 1, Amsterdam 1949.

Hollstein Dutch and Flemish 6
Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts. Ca. 1450-1700, hg. v. Friedrich Wilhelm Heinrich Hollstein, Vol. 6, Amsterdam 1952.

Hollstein Dutch and Flemish 11
Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts. Ca. 1450-1700, hg. v. Friedrich Wilhelm Heinrich Hollstein, Vol. 11, Amsterdam 1955.

Hollstein Dutch and Flemish 23
Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts. Ca. 1450-1700, hg. v. K. G. Boon, Vol. 23, Amsterdam 1980.

Hollstein Dutch and Flemish 30
Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts. Ca. 1450-1700, hg. v. D. de Hoop Scheffer, Vol. 30, Amsterdam 1986.

Hollstein Dutch and Flemish 31
Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts. Ca. 1450-1700, hg. v. D. De Hoop Scheffer, Vol. 31, Amsterdam 1987.

Hollstein German 8
Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts. Ca. 1400-1700, hg. v. K. G. Boon und R. W. Scheller, Vol. 8, Amsterdam 1968.
Hollstein German 18
Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts. 1400 – 1700, hg. v. Fedja Anzelewsky, Vol. 18, Amsterdam 1976.

Hollstein German 33
Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts. 1400-1700, hg. v. Tilman Falk, Vol. 33, Roosendaal 1992.

Hollstein German 36
Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts. 1400-1700, hg. v. Tilmann Falk, Vol. 36, Roosendaal 1994.

Hollstein German 38
Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts. 1400-1700, hg. v. John Roger Paas, Vol. 38, Roosendaal 1994.

Hollstein German 57
Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts. 1400-1700, hg. v. Giulia Bartrum , Vol. 57, Rotterdam 2001.

Hollstein German 58
Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts. 1400-1700, hg. v. Giulia Bartrum , Vol. 57, Rotterdam 2001.

Holme 1910
Charles Holme (Hg): Old English Mezzotints, London u.a. 1910.

Holzhausen 1957
Walter Holzhausen: Johann Melchior Dinglinger, in: Neue Deutsche Biographie, Bd. 3, Berlin 1957, S. 730-731.

Hübschner 1969
Annelise Hübschner: Betrachtungen zu den beiden zentralen Problemkomplexen Tod und Liebe in der Graphik Max Klingers. In Verbindung mit seinen Theorien über Graphik., Phil. Diss. (Masch.) Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg 1969.

Hunger 2005
Ulrich Hunger: Die Georg-August-Universität als landesherrliche Gründung. Ein Bericht über ihre Genese, in: Elmar Mittler (Hg.): „Eine Welt allein ist nicht genug". Großbritannien, Hannover und Göttingen. 1714-1837, Göttingen 2005, S. 99-111.

Hunnisett 1996
Basil Hunnisett: Engleheart, in: Turner 1996 (siehe dort), Bd. 10, S. 378.

Inventar Druckgraphik seit 1945
Inventar der Druckgraphik (D). Neuerwerbungen seit 1945 (handschriftlich), Kunstsammlung der Universität Göttingen.
Impostures Innocentes 1734
Impostures Innocentes, ou receuil d'estampes d'après divers peintres illustres, tels que Rafael, Le Guide, Carlo Maratti, Le Poussin, Rembrandt, &c. Gravées à leur imitation, & selon le gout particulier de chacun d'eux, & accompagnées d'un Discours sur les Préjugés de Curieux touchant la Gravure. Par Bernard Picart, dessinateur et graveur. Avec son eloge historique, et le catalogue de ses ouvrages, Amsterdam 1734.

J.M. 1924
J.M.: Georg Daniel Heumann, in: Thieme Becker 1907-1950 (siehe dort), Bd. 17, 1924, S. 4-5.

Jeffree 1996
Richard Jeffree: John Smith, in: Turner 1996 (siehe dort), Bd. 28, S. 881-882.

Jütte 2000
Robert Jütte: Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace, München 2000.

Kalckreuth 1967
Johannes Kalckreuth: Wesen und Werk meines Vaters. Lebensbild des Malers Graf Leopold von Kalckreuth, Hamburg 1967

Kirchner 1991
Thomas Kirchner: L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts, Mainz 1991.

Kirstein 1918
Gustav Kirstein: Die Welt Max Klingers, Berlin 1918.

Klauer 1697
Christian Klauer: Der rechtglaubigen Christen Wahres und beständiges Heyl […], Wust 1697.

Kleinschmidt 1881
Arthur Kleinschmidt: Johann Wilhelm von der Pfalz, in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 14, Leipzig 1881, S. 314-317.

Klinger 1899
Max Klinger: Malerei und Zeichnung, Leipzig 1899.

Kluxen 1989
Andrea M. Kluxen: Das Ende des Standesporträts. Die Bedeutung der englischen Malerei für das deutsche Porträt von 1760 bis 1848, München 1989.

Knox 1992
George Knox: Giambattista Piazzetta. 1682-1754, Oxford 1992 (= Clarendon studies in the history of art, Bd. 10).

Körner 2003
Hans Körner: Frankfurter Patrizier. Historisch-genealogisches Handbuch der Adeligen Ganerbschaft des Hauses Alten-Limpurg zu Frankfurt am Main, Neustadt/Aisch 2003.

Körner 2010
Hans Körner: Schmerz – Lust – Erkenntnis. Auguste Clésingers „Femme piquée par un serpent“ und Gustave Courbets „Femme au perroquet“ als Allegorien des Tastsinns, in: Andrea Gottdang, Regina Wohlfarth (Hg.): Mit allen Sinnen. Sehen, Hören, Schmecken, Riechen und Fühlen in der Kunst, Leipzig 2010, S. 85-104.

Kohlhaas 2013
Michael Kohlhaas: Nachkommen von Hermann Marquard, in: Michael Kohlhaas, Jens Kirchhoff: Norddeutsche Genealogien, http://www.nd-gen.de/marquard/ [letzter Zugriff: 02. Februar 2014].

Kostka/Lucbert 2004
Alexandre Kostka, Françoise Lucbert (Hg.): Distanz und Aneignung: Kunstbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich 1870-1945, Berlin 2004.

Krifka 2000
Sabine Krifka: Zur Konstruktion der Natur in wissenschaftlichen Experimenten, in: Holländer 2000, S. 725-754.

Krumwiede 1972
Hans-Walter Krumwiede: Christoph August Heumann, in: Neue Deutsche Biographie, Bd. 9, Berlin 1972, S. 43.

Kühn 1907
Paul Kühn: Max Klinger, Leipzig 1907.

Kunstsammlungen der Veste Coburg 2013
Kunstsammlungen der Veste Coburg, Kupferstichkabinett: Liste der Stecher, 2013, http://www.kunstsammlungen-coburg.de/kupferstichkabinett-liste-stecher.php [06.02.2014].

Lairesse 1712
Gerard de Lairesse: Groot Schilderboek: Waar in de Schilderkonst In Al Haar Deelen Grondig werd onderweezen, ook door Redeneeringen en Printverbeeldingen verklaard; Met Voorbeelden uyt de beste Konst-stukken der Oude en Nieuwe Puyk-Schilderen bevestigd; En derzelver Wel- en Misstand aangeweezen, Amsterdam 1712.

Langedijk 1992
Karla Langedijk: Die Selbstbildnisse der holländischen und flämischen Künstler in der Galleria degli Autoritratti der Uffizien in Florenz, Florenz 1992.

Laurentius/Niemeijer 1980
Theo Laurentius, Jan W. Niemeijer (Hg.): Cornelis Ploos van Amstel 1726-1798. Kunstverzamelaar en prentuitgever, Assen 1980.

Le Brun 1698
Charles Le Brun: Conférence sur l'Expression générale et particulière. Enrichie de Figures gravées par B. Picart, Amsterdam, Paris 1698.

Leisching 1913
Julius Leisching: Schabkunst. Ihre Technik und Geschichte in ihren Hauptwerken vom 17. bis zum 20. Jahrhundert, Wien 1913.

Leonard/Boener 1675
Johann Friedrich Leonard, Johann Alexander Boener: Verzeichnus der Herren Spital-Pflegere/ deß Neuen Spitals zum Heil. Geist allhier in Nürnberg/ in welchem Jahr ein jeder solche Pfleg angetretten, Nürnberg 1675.

Leslie/Taylor 1865
Charles Robert Leslie, Tom Taylor: Life and Times of Sir Joshua Reynolds, with Notices of some of his Contemporaries, 2 Bde., London 1865.

Lessing 2000 [1772]
Gotthold Ephraim Lessing: Emilia Galotti. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen [1772], in: Ders.: Werke und Briefe in zwölf Bänden, hg. v. Wilfried Barner u. a., Frankfurt/Main 1985-2003, Bd. 7, 2000, S. 291-371.

Levey 1964
Michael Levey: The Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen, Bd. 2: The Late Italian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen, London 1964.

Lichtenberg 1778
Georg Christoph Lichtenberg: De Nova Methodo Naturam Ac Motum Fluidi Electrici Investigandi, Commentatio prior, Göttingen 1778.

Lichtenthal 2007
Alexandra Lichtenthal: Sieur de Sainte-Colombe, in: MGG 1994 ff. (siehe dort), Personenteil, Bd. 14, 2007, Sp. 820-821.

Lichtwark 1957
Briefe an Leopold Graf von Kalckreuth, hg. v. Carl Schellenberg, Hamburg 1957.

Lightfoot 2003
Jane L. Lightfoot: On the Syrian goddess, Oxford 2003.

Lilien 1985
Otto M. Lilien: Jacob Christoph Le Blon. 1667-1741. Inventor of Three- and Four Colour Printing, Stuttgart 1985.
Lindemans 1999
Micha F. Lindemans: Amphion, in: Encyclopedia Mythica Online 1999, http://www.pantheon.org/articles/a/amphion.html [letzter Zugriff: 01.02.2014].

Lindgren 1982
Lowell Lindgren: Nicola Cosimi in London, 1701-1705, in: Studi Musicali 11, 1982, S. 229-248.

Lindt 1964
Johann Lindt: The Paper-Mills of Berne and Their Watermarks 1465-1859, Hilversum 1964 (= Monumenta chartæ papyraceæ historiam illustrantia, Bd. 10).

Lloyd 1996
Christopher Lloyd: Carlo Lasinio, in: Turner 1996 (siehe dort), Bd. 18, S. 810-811.

Lucianus 1971 [1788-1789]
Lucianus: Sämtliche Werke, Lucian von Samosata, Anm. u. Übers. v. Christoph Martin Wieland, Bd. 3, Teil 5 und 6, Darmstadt 1971.

Mannings 2000
David Mannings: Sir Joshua Reynolds. A complete catalogue of his paintings, 2 Bde., New Haven 2000.

Markthaler 1922
Paul Markthaler: Johann Gottfried Haid, in: Thieme/Becker 1907-1950 (siehe dort), Bd. 15, 1922, S. 481-482.

Marx 2000
Hans Joachim Marx: Arcangelo Corelli, in: MGG 1994 ff. (siehe dort), Personenteil, Bd. 4, 2000, Sp. 1573-1598.

Matthew/Harrison 2004
Henry C. G. Matthew, Brian Harrison (Hg.): Oxford dictionary of national biography. From the earliest times to the year 2000, Oxford 2004.

Mayer 1750
Tobias Mayer: Bericht von den Mondskugeln, welche bey der kosmographischen Gesellschaft in Nürnberg, aus neuen Beobachtungen verfertigt werden, Nürnberg 1750.

Mayer 1763
Tobias Mayer: Tabulae lunares ad meridianum Parisinum, Wien 1763.

Mayer 1767
Tobias Mayer: Theoria lunae juxta systema Newtonianum, London 1767.

Meissner 1899
Franz Hermann Meissner: Das Künstlerbuch. Eine ausgewählte Reihe von Künstlermonographien, Bd. 2: Max Klinger, Berlin 1899.

Melot 1994
Michel Melot: L'estampe impressionniste, Paris 1994.

Mendelson 2004
Sara H. Mendelson: Arabella Hunt, in: Matthew/Harrison 2004 (siehe dort), Bd. 28, S. 835.

Metken 1997
Günter Metken: Gustave Courbet. Der Ursprung der Welt. Ein Lust-Stück, München 1997.

Meusel 1806
Johann Georg Meusel: Lexikon der vom Jahr 1750 bis 1800 verstorbenen teutschen Schriftsteller, Leipzig 1802-1816, Bd. 6, 1806.

Meyer 2007
Andrea Meyer: Deutschland und Millet, Berlin 2007.

Michalski 1986
Martin Michalski: Max Klinger. Künstlerische Entwicklung und Wandel weltanschaulicher Gehalte in den Jahren 1878-1910, Augsburg 1986.

Miller 1996
Elizabeth Miller: Richard Earlom, in: Turner 1996 (siehe dort), Bd. 9, S. 505-506.

Milliot 2004
Sylvette Milliot: Marin Marais, in: MGG 1994 ff. (siehe dort), Personenteil, Bd. 11, 2004, Sp. 1025-1027.

Mirimonde 1966
Albert Pomme de Mirimonde: Musiciens isolés et portraits de l'école française du XVIIIe siècle dans les collections nationales. 1: Fin Louis XIV. Régence. Louis XV, in: La Revue du Louvre et des Musées de France 16, 1966, S. 141-156.

MGG 1994 ff.
Ludwig Finscher (Hg.), Friedrich Blume (Begr.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, 26 Bände in zwei Teilen, Sachteil in neun Bänden, Personenteil in siebzehn Bänden, 2. neubearb. Ausg., Kassel 1994 ff.

Moes 1903
Ernst Willem Moes: Korte mededeelingen over Nederlandsche plaatsnijder. 4. Een album amicorum van Petrus Schenck, in: Oud-Holland 22, 1903, S. 146-154.

Möller 1954
Lieselotte Möller: Demokrit und Heraklit, in: Ernst Gall, L. H. Heydenreich (Hg.): Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, München u.a. 1937-2003, Bd. 3, 1954, Sp. 1244-1251.

Montagu 1994
Jennifer Montagu : The Expression of the Passions. The Origin and Influence of Charles Le Bruns's *Conférence sur l'expression générale et particulière*, New Haven, London 1994.

Moore 2002
Andrew Moore: Aedes Walpolianae. The Collection as Edifice, in: Duckelskaya/Moore 2002 (siehe dort), S. 1-54.

Müller 1966
Hannelore Müller: Johann Gottfried Haid, in: Neue Deutsche Biographie, Bd. 7, 1966, S. 516.

Mummenhoff 1891
Ernst Mummenhoff: Das Rathaus in Nürnberg, Nürnberg 1891.

Murr 1778
Christoph Gottlieb von Murr: Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten in des H. R. Reichs freyen Stadt Nürnberg und auf der hohen Schule zu Altdorf, Nürnberg 1778.

Nagler 1924
Georg Kaspar Nagler: Neues allgemeines Künstler-Lexikon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Lithographen, Formschneider, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiten etc., 25 Bde., Leipzig 1924.

National Portrait Gallery 2014
National Portrait Gallery: Research programmes: Early history of mezzotint, http://www.npg.org.uk/research/programmes/early-history-of-mezzotint.php [letzter Zugriff: 16.02.2014].

New Hollstein Dutch and Flemish 3
The New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts. 1450-1700. Cornelis Cort, hg. v. Huigen Leeflang, Vol. 3, Rotterdam 2000.

Niemeyer 1987
Joachim Niemeyer: Die königlich hannöversche Armee. Ein Beitrag zur gleichnamigen Ausstellung im Bomann-Museum Celle 1987, Celle 1987.

Oestmann/Lühning 2011
Tobias Mayers Mondglobus, hg. v. Tobias Mayer Verein Marbach, hergestellt durch Ars Mechanica Bremeb, Günther Oestmann, Felix Lühning, Marbach/Necker 2001 (= Schriftenreihe des Tobias-Mayer-Museum e.V., Bd. 33).
Onomatologia medica completa 1755-1756
Onomatologia medica completa oder medizinisches Lexicon das alle Benennungen und Kunstwörter, welche der Arzneywissenschaft und Apoteckerkunst eigen sind, deutlich und vollständig erkläret, 2 Bde., Ulm 1755-1756.

Otterstedt 1998
Annette Otterstedt: Viola da gamba, in: MGG 1994 ff. (siehe dort), Sachteil, Bd. 9, 1998, Sp. 1572-1597.

Paas 2001
John Roger Paas (Hg.): Augsburg, die Bilderfabrik Europas. Essays zur Druckgraphik der frühen Neuzeit, Augsburg 2001.

Päffgen 1996
Peter Päffgen: Lauten, in: MGG 1994 ff. (siehe dort), Sachteil, Bd. 5, 1996, Sp. 951-966.

Pallucchini/Mariuz 1982
Rodolfo Pallucchini, Adriano Mariuz: L'opera completa del Piazzetta, Mailand 1982.

Pauli 1934
Theodor Gustav Pauli: Sir Joshua Reynolds, in: Thieme/Becker 1907-1950 (siehe dort), Bd. 28, 1934, S. 217-219.

Pelc 2002
Milan Pelc: Illustrium imagines. Das Porträtbuch der Renaissance, Wien 2002 (= Studies in medieval and reformation thought, Bd. 88).

Piazza 2004
Valeria Di Piazza: Carlo Lasinio, in: Mario Caravale (Hg.): Dizionario biografico degli italiani. Istituto della Enciclopedia Italiana, Rom 1960 ff., Bd. 63, 2004.

Piccard 1970
Gerhard Piccard (Hg.): Die Wasserzeichenkartei Piccard im Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Bd. 3: Die Turmwasserzeichen, Findbuch 3, Stuttgart 1970 (= Veröffentlichungen der Staatlichen Archivverwaltung Baden-Württemberg, Sonderreihe).

Plietzsch 1943
Eduard Plietzsch: Max Klinger. Werke der Griffelkunst, Burg b. M. 1943.

Ploos van Amstel 1821-1828
Cornelis Ploos van Amstel: Collection d'imitations de dessins d'après les principeaux maître Hollandais et Flamands, commence par Ploos van Amstel continue au nombre de cent morceaux, London 1821-1828.

Popham 1914
A.E. Popham: Richard Earlom, in: Thieme/Becker 1907-1950 (siehe dort), Bd. 10, 1914, S. 282 - 284.
Portalis/Béraldi 1882
Roger Portalis, Henri Béraldi: Les graveurs du dix-huitième siècle, 3 Bde., Paris 1880-1882, Bd. 3, 1882.

Porter 2000
Roy Porter: The biographical dictionary of scientists, 2 Bde., New York 2000.

Posner 1971
Donald Posner: Annibale Carracci. A study in the reform of Italian painting around 1590, 2 Bde., London 1971.

Postle 1995
Martin Postle: Sir Joshua Reynolds. The subject pictures, Cambridge 1995.

Prinz/Middeldorf 1971
Wolfram Prinz, Ulrich Middeldorf: Die Sammlung der Selbstbildnisse in den Uffizien, Bd. 1: Geschichte der Sammlung. Mit Regesten zur Tätigkeit der Agenten und Dokumentenanhang, Berlin 1971.

Puetz 1996
Anne Puetz: Hugh Howard, in: Turner 1996 (siehe dort), Bd. 14, S. 810.

Pütter 1765-1823
Johann Stephan Pütter: Versuch einer academischen Gelehrten-Geschichte von der Georg-Augustus-Universität zu Göttingen, 4 Bde., Göttingen 1765-1838.

Reich 2012
Mike Reich: Das „schwäbische Medusenhaupt" im Zeichen der „Sündflut", in: Ausst.-Kat. Göttingen 2012 (siehe dort), S. 157-159.

Reich 2014
Mike Reich: Von Medusenhäuptern und Medusenpalmen… Zur Geschichte einer Fossilienplatte, Göttingen 2014.

Reusner 1590
Nicolaus Reusner: Icones sive Imagines Virorum literis illustrium, Straßburg 1590.

Reuther 1981
Hans Reuther: Johann Friedrich Penther (1693-1749). Ein Göttinger Architekturtheoretiker des Spätbarock, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 20, 1981, S. 131-176.

Reyher 1692
Samuel Reyher: Monumenta Landgraviorum Thuringiae et Marchionum Misniae quae adhuc in Thuringia Misnia Saxonia superior Franconia et Hassia extant historic-genealogica descriptione, Gotha 1692.

Rijksmuseum online-Datenbank
https://www.rijksmuseum.nl/nl/zoeken [letzter Zugriff: 11.03.2014].

Rkd Explore 2011
Rkd Explore: Samuel van Hoogstraten, Nr.: 39525, http://explore.rkd.nl/en/explore/images/39525 [letzter Zugriff: 11.03.2014].

Rumphius 1705
Georg-Eberhard Rumphius: D'Anboinische Rariteikammer, Amsterdam 1705.

Sadie 1980
Stanley Sadie: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London 1980.

Sandrart 1675
Joachim von Sandrart: L'Academia Todesca della Architectura, Scultura & Pittura. Oder Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste. Darinn enthalten Ein gründlicher Unterricht/ von dieser dreyer Künste Eigenschaft/ Lehr-Sätzen und Geheimnißen/ von den Bau-Steinen und fünferley Bau-Arten/ von den Statuen und ihrer Zugehör/ von der Erfind- und Zeichnung ... Durch langen Fleiß und Erfahrung ergriffen/ und Auf inständiges Erinnern hoher und vornehmer Personen/ allen Kunst- und Tugend-Liebenden zu Ehren und Nutzen. Neben Aller Egyptischen/ Griechischen/ Römischen/ Italiänischen/ Hoch- und Nieder-Teutschen/ auch anderer Alten und Neuen Virtuosen/ Leben und fürnehmsten Kunst-Werken/ beschrieben/ Auch Mit 38 Platten von der Architectur, 68 Alt-Römischen Statuen/ ganz und halben Bildern/ 74 Medaglionen/ 180 Contrafäten/ durch die Hand der bästen heutigen Künstlere/ in Kupfer gezieret / Durch Joachim von Sandrart auf Stockau/ Hoch-Fürstl. Pfalz-Neuburgischen Raht, 2 Bde., Nürnberg, Frankfurt/Main 1675

Saur Allgemeines Künstlerlexikon 1992 ff.
Saur Allgemeines Künstlerlexikon: Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, München 1992 ff.

Saxl 1908
Fritz Saxl: Zu einigen Bildnissen Ruprechts von der Pfalz, in: Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. Beilage der „Graphischen Künste“ 4, 1908, S. 57-60.

Schäfer/Alt-Schäfer 2009a
Bernd Schäfer, Martina Alt-Schäfer: Aus dunklem Grund. Die künstlerische Praxis des Mezzotinto, in: Ausst.-Kat. Mainz 2009 (siehe dort), S. 33-48.

Schäfer/Alt-Schäfer 2009b
Bernd Schäfer, Martina Alt-Schäfer: Mezzotinto. Die Entwicklung der Technik von den Anfängen bis zur Gegenwart, in: Ausst.-Kat. Mainz 2009 (siehe dort), S. 49-90.
Schäfer/Alt-Schäfer 2009c
Bernd Schäfer, Martina Alt-Sschäfer: Schwarzkunst. Erfindung und Verbreitung der Mezzotintotechnik im deutschsprachigen Raum bis 1700, in: Ausst.-Kat. Mainz 2009 (siehe dort), S. 91-164.

Schaumann 1878
Adolf Schaumann: Georg II. (1683-1760), in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 8, Leipzig 1878, S. 642-645.

Scheuchzer 1709
Johann Jakob Scheuchzer: Herbarium diluvianum, Zürich 1709.

Schiller 2007
Noël Schiller: „To See Ourselves Greatly Misled“. The Laughing Deceptions of Jan Miense Moleaner's Five Senses (1637), in: Canadian Journal of Netherlandic Studies 28, 2007, S. 76-103, http://www.caans-acaen.ca/Journal/issues_online/Issue_XXVIII_2007/Schiller2007.pdf [letzter Zugriff: 07.02.2014].

Schindel 1964
Ulrich Schindel: Johann Matthias Gesner, in: Neue Deutsche Biographie, Bd. 6, Berlin 1964, S. 348-349.

Schmid 1926
Max Schmid: Max Klinger, Bielefeld 1926.

Schmid 1998
Josef Johannes Schmid: Wilhelm III. von Oranien, in: BBKL 1975 ff. (siehe dort), Bd. 13, 1998, Sp. 1264-1268.

Schmidt/Stoschek 2012
Hans-Werner Schmidt, Jeannette Stoschek (Hg.): Max Klinger „der große Bildner und er größre Ringer…“, Berlin 2012 (= Schriften des Freundeskreises Max Klinger e.V., Bd. 3).

Schnath 1964
Georg Schnath: Georg II. (1683-1760), in: Neue Deutsche Biographie, Bd. 6, Berlin 1964, S. 212.

Schoenen 1962
Paul Schoenen: Epitaph, in: Otto Schmitt (Hg.): Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Stuttgart 1937 ff., Bd. 5, 1962, Sp. 872-922.

Schreckenberg 1995
Christoph Schreckenberg: Die Gelehrtenbildnisse in Jacob Bruckers und Johann Jacob Haids Bilder-sal, in: Peter Berghaus (Hg.): Graphische Porträts in Büchern des 15. bis 19. Jahrhunderts, Wiesbaden 1995, S. 139-147.

Schürmeyer 1937
Walter Schürmeyer: Ahnengalerie, in: Otto Schmitt (Hg.): Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Stuttgart 1937 ff., Bd. 1, 1937, Sp. 221-228.

Schulz 1940
Fritz Traugott Schulz: Bernhard Vogel, in: Thieme/Becker 1907-1950, Bd. 34, 1940, S. 475-477.

Schwartz 2009
Frithjof Schwartz: Die Schabkunst im Spannungsfeld von Wahrnehmung, Kunsttheorie und der Meisterschaft englischer Künstler, in: Ausst.-Kat. Mainz 2009 (siehe dort), S. 165-176.

Schwendowius 1970
Barbara Schwendowius: Die solistische Gambenmusik in Frankreich von 1650-1740, Regensburg 1970 (= Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. 59).

Seidel 1889
Paul Seidel: Ludwig von Siegen. Der Erfinder des Schabkunstverfahrens, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 10, 1889, S. 34-49.

Shorter 1957
Alfred H. Shorter: Paper mills and paper makers in England 1495-1800, Hilversum 1957 (= Monumenta chartæ papyraceæ historiam illustrantia, Bd. 6).

Singer 1909
Hans Wolfgang Singer: Max Klingers Radierungen, Stiche und Steindrucke. Wissenschaftliches Verzeichnis, Berlin 1909.

Singer 1918
Hans Wolfgang Singer: Der Vierfarbendruck in der Gefolgschaft Jacob Christoffel le Blons, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 11, Heft 2/3, Leipzig 1918, S. 58-73.

Singer/Müller 1920-1922
Hans Wolfgang Singer, Hermann Alexander Müller (Hg.): Allgemeines Künstler-Lexicon. Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler, 6 Bde., Frankfurt/Main 1920-1922.

Singer 1922
Hans Wolfgang Singer: Die moderne Graphik. Eine Darstellung für deren Freunde und Sammler, Leipzig 1922.

Singer 1924
Hans Wolfgang Singer (Hg.): Briefe von Max Klinger aus den Jahren 1874-1919, Leipzig 1924.

Smith 1798:
John Raphael Smith: Catalogue of Prints, London 1798, in: D'Oench 1999 (siehe dort), S. 259-264.

Smith 2004
E. A. Smith: Francis Russel, in: Matthew/Harrison 2004 (siehe dort), Bd. 48, S. 250-252.

Sors 2013
Anne-Katrin Sors: Die Provenienzen der Göttinger Gemälde des 19. Jahrhunderts, in: Ausst.-Kat. Göttingen 2013 (siehe dort), S. 35 – 52.

Stechow 1945
Wolfgang Stechow: The Love of Antiochus with Faire Stratonica in Art, in: The Art Bulletin 27, Nr. 4, 1945, S. 221-237.

Sticker 1883
Wilhelm Sticker: Franz Lippold, in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 18, 1883, S. 738.

Strauss/Olbrich 1996
Gerhard Strauss, Harald Olbrich (Hg.): Lexikon der Kunst, 7 Bde., München 1996.

Strieder 1802
Friedrich Wilhelm Strieder: Grundlage zu einer Hessischen Gelehrten- und Schriftsteller-Geschichte. Seit der Reformation bis auf gegenwärtige Zeiten, Bd. 13, Kassel 1802.

Studt 2007
Birgit Studt (Hg.): Haus- und Familienbücher in der städtischen Gesellschaft des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit, Köln u.a. 2007.

Suckale 2009
Robert Suckale: Die Erneuerung der Malkunst vor Dürer, 2 Bde., Petersberg 2009.

Suhr 2009
Norbert Suhr: Schabkünstler und Projektemaker in Mainz, in: Ausst.-Kat. Mainz 2009 (siehe dort), S. 19-26.

Syndram 2008
Dirk Syndram: Juwelenkunst des Barock. Johann Melchior Dinglinger im Grünen Gewölbe, München 2008.

Tasch 1999
Stephanie Goda Tasch: Studien zum weiblichen Rollenporträt in England von Anthonis van Dyck bis Joshua Reynolds, Weimar 1999.

Thieme/Becker 1907-1950
Ulrich Thieme, Felix Becker (Hg.): Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 37 Bde., Leipzig 1907-1950.
Thomas 2010
Ben Thomas: Noble or Commercial? The Early History of Mezzotint in Britain, in: Michael Hunter (Hg.): Printed Images in Early Modern Britain. Essays in Interpretation, Farnham u.a. 2010, S. 279-296.

Thompson 2004
F. M. L. Thompson: Russel, John, in: Matthew/Harrison 2004 (siehe dort), Bd. 48, S. 292-293.

Troll 1910
Alexander Troll: Leopold Graf von Kalckreuth, hg. v. der Freien Lehrervereinigung für Kunstpflege, Mainz 1910.

Tschudin 1958
Walter Friedrich Tschudin: The Ancient Paper-Mills of Basle and Their Marks, Hilversum 1958 (= Monumenta chartæ papyraceæ historiam illustrantia, Bd. 7).

Turner 1996
Jane Turner (Hg.): The Dictionary of Art, 34 Bde., New York, London 1996.

Ude 1978
Karl Ude: Bauernromantik in der Malerei des 19. Jahrhunderts, München 1978.

Valter 2000
Claudia Valter: Gelehrte Gesellschaft. Wissenschaftler und Erfinder im Porträt, in: Holländer 2000 (siehe dort), S. 833-859.

Viehöver 2010
Vera Viehöver: „Von gelobten Leuten gelobet zu werden". Johann Matthesons musikalische Ehren-Pforte im Kontext der Musikerbiographik des 18. Jahrhunderts, in: Wolfgang Hirschmann, Bernhard Jahn (Hg.): Johann Mattheson als Vermittler und Initiator. Wissenstransfer und die Etablierung neuer Diskurse in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Hildesheim u. a. 2010, S. 181-196.

Vogel 1745
Bernhard Vogel: Ioannis Kupezky, incomparabilis artificis, Imagines et picturae, Nürnberg 1745.

Voss 1928
H. Voss: Salvator Rosa, in: Thieme/Becker 1907-1950 (siehe dort), Bd. 22, 1928, S. 1-3.

Vries 1885
A.D. de Vries Azn.: Biografische Aanteekeningen, in: Oud-Holland 3/4, 1885, S.78f.

Wagenmann 1880a
Julius August Wagenmann: Samuel Christian Hollmann, in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd.12, Leipzig 1880, S. 760-762.
Wagemann 1880b
Julius August Wagenmann: Eberhard Friedrich Hiemer, in: Allgemeine Deutsche Biographie; Bd. 12, Leipzig 1880, S. 388-389.

Walch 1996:
Peter Walch: Rev. Matthew William Peters, in: Turner 1996 (siehe dort), Bd. 24, S. 547-548.

Walch o.J.:
Peter Walch: Rev. Matthew William Peters 1742-1814, in: Tate. London 2014, http://www.tate.org.uk/art/artists/rev-matthew-william-peters-419 [letzter Zugriff: 10.2.2014].

Wallmann 1986
Johannes Wallmann: Philipp Jakob Spener und die Anfänge des Pietismus, Tübingen 1986.

Walpole 1747
Horatio Walpole: Aedes Walpolianae. Or a description of the collection of pictures at Houghton Hall in Norfolk, the seat of the Right Honourable Sir Robert Walpole, Earl of Orford, London 1747.

Wax 1990
Carol Wax: The Mezzotint. History and Technique, London 1990.

Weisbach 1928
Werner Weisbach: Der sogenannte Geograph von Velazques und die Darstellung des Demokrit und Heraklit, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 49, 1928, S. 141-158.

Wende 1998
Peter Wende: Englische Könige und Königinnen. Von Heinrich VII. bis Elisabeth II., München 1998.

Welzel 2010
Barbara Welzel: Sehen mit allen Sinnen? Die Fünf Sinne am erzherzoglichen Hof von Isabella und Albrecht in Brüssel am Beginn des 17. Jahrhunderts, in: Andrea Gottdang, Regina Wohlfarth (Hg.): Mit allen Sinnen. Sehen, Hören, Schmecken, Riechen und Fühlen in der Kunst, Leipzig 2010, S. 11-30.

Wepster 2010
Steven Wepster: Between Theory and Observation. Tobias Mayer´s Explorations of Lunar Motion 1751-1755, Berlin 2010.

Wes 1992
Marinus Antony Wes: Classics in Russia 1700-1855. Between Two Bronze Horsemen, Leiden 1992.

Wessely 1880
Joseph Eduard Wessely: Elias Christoph Heiß, in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 11, Leipzig 1880, S. 671.

Wessely 1886
Joseph Eduard Wessely: Kritische Verzeichnisse von Werken hervorragender Kupferstecher, Bd. 2: Richard Earlom, Hamburg 1886.

Wessely 1887
Joseph Eduard Wessely: Kritische Verzeichnisse von Werken hervorragender Kupferstecher, Bd. 3: John Smith, Hamburg 1887.

Whitman 2010 [1902]
Alfred Whitman: Valentine Green, London 2010.

Wiegand 2006
Peter Wiegand: Peter Schenck d. J., in: Sächsische Biographie 2006, http://saebi.isgv.de/biografie/Peter_II._Schenck_%281693-1775%29 [letzter Zugriff: 10.03.2014].

Will 1772-1793
Georg Andreas Will: Bibliotheca Norica Williana oder kritisches Verzeichniß aller Schriften welche die Stadt Nürnberg angehen, 8 Bde., Altdorf 1772-1793.

Wolfes 2001
Matthias Wolfes: Jakob Wilhelm Feuerlein, in: BBKL 1975 ff. (siehe dort), Bd. 19, 2001, Sp. 377–382.

Wolff 1914
Hans Wolff (Hg.): Jean François Millet. Ein Künstlerleben in Briefen, Leipzig 1914.

Wurzbach 1906
Alfred von Wurzbach: Niederländisches Künstler-Lexikon, Band 1, Wien, Leipzig 1906.

Wurzbach 1910
Alfred von Wurzbach: Niederländisches Künstler-Lexikon, Band 2, Wien, Leipzig 1910.

Wyss-Giacosa 2006
Paola von Wyss-Giacosa: Religionsbilder der frühen Aufklärung. Bernard Picarts Tafeln für die *Cérémonies et Coutumes religieuses de tous les Peuples du Monde*, Zürich 2006.

Young 2004
William Young: International Politics and Warfare in the Age of Louis XIV and Peter the Great. A Guide to the Historical Literature, New York 2004.

Zedler 1742
Johann Heinrich Zedler: Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschafften und Künste […], Leipzig 1742.

Z.v.M. 1914:
Z.v.M.: Frans Snyders, in: Thieme/Becker 1907-1950 (siehe dort), Bd. 31, 1937, S. 190-191.

Z.v.M. 1939
Z.v.M.: Johannes Thomas von Ieper, in: Thieme/Becker 1907-1950, Bd. 33, 1939, S. 64-65.

Bildnachweis

Georg-August-Universität Göttingen, Kunstsammlung,
Foto: Kristina Bohle: Kat.Nr. 1 – 69, 72, 75 - 103, Wasserzeichen Kat. Nr. 66, 62, 68, 88 – 89, 97 – 98, 102 – 103, Abb. 8 - 11

Georg-August-Universität Göttingen, Archäologisches Institut,
Foto: Stephan Eckardt: Abb. 6b, 7

Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen,
Foto: Martin Liebetruth Kat.Nr. 70, 71, 73, 74, Kat.Nr. 104, Abb. 6a

Geowissenschaftliches Museum der Universität Göttingen
Foto: Gerhard Hundertmark, Abb. 5

Endnoten

[1] Die ausführlichste Beschreibung der Technik mit vielen Abbildungen zur Erläuterung der einzelnen Schritte und Werkzeuge liefert Wax 1990 im zweiten Teil: S. 170-192 Plate Preparation / S. 193-210 Platework / S. 211-232 Proofing and Printing usw. Siehe auch Schäfer/Alt-Schäfer 2009a, S. 33-48.

[2] Thieme/Becker 1907-1950, Bd. 30, 1936 S. 59; Seidel 1889, S. 34-49.

[3] Leisching 1913, S. 2-5.

[4] Wallerant Vaillant gibt auf dem zweiten Zustand des Mezzotintoporträts, das er von Prinzen Ruprecht angefertigt hatte, an, dass dieser der Erfinder der Schabkunst sei. Vgl. Ausst.-Kat. Mainz 2009, S. 58 und Abb. 39.

[5] Evelyn 1662[1], S. 130 sowie die Überschrift über dem 6. Kapitel, S. 145: *Of the new way of engraving, or Mezzo Tinto, invented and communicated by his Highnessprince Rupert, count Palatine of Rhyne,* etc.

[6] De Laborde 1839.

[7] De Laborde 1839, S. 18-25.

[8] Zitiert aus De Laborde 1839, S.42 f.: *Lettre de Louis de Siegen (Orig. de sa main. 19, août 1642. Arch. Bibl.).* Der Brief ist eine Quelle in seinem *Résumé de plus de cinq cents actes ou pièces authentiques.*

[9] De Laborde 1839, S. 6; Ausst.-Kat. Mainz 2009, S. 19.

[10] Dobras 2009, S. 10-18.

[11] Schäfer/Alt-Schäfer 2009b, S. 49-59.

[12] Vgl. Leisching 1913, S. 6; Schäfer/Alt-Schäfer 2009a, S. 35-48. Dort auf S. 38 Abbildungen verschiedener Roulettes mit entsprechenden Werkspuren und S. 34 entsprechend Wiegemesser.

[13] Sandrart 1675, Bd. 1, Buch 3, S. 101.

[14] Da diese Publikation die Göttinger Bestände behandelt, darf nicht unerwähnt bleiben, dass Johann Dominicus Fiorillo, erster Kurator der Sammlung von 1784 – 1821, sich in seiner Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland 1815-1820, Bd. 3, S. 174 zur Schabkunst äußert: „*Es ist voellig ausgemacht, dass diese Erfindung dem berühmten Ludwig von Siegen, einem hessischen Lieutnant im Jahre 1648 angehoeret*“. Durch die Nennung des falschen Datums 1648 kann man davon ausgehen, dass er sich an Sandrart orientierte.

[15] Sandrart 1675, Bd. 1, Buch 3, S. 101.

[16] Schäfer/Alt-Schäfer 2009 b, S. 57 f.

[17] Vgl. Ausführungen S. 46.

[18] Vgl. Ausführungen von Evelyn Nabialkowski S. 120-131.

[19] Zu den Porträtwerken mit Katalog: Pelc 2002.

[20] Giovio 1578.

[21] Reusner 1590; Boissard1597; Freher 1688.

[22] Z. B. Tirolensium principum comitumque ...eicones, Augsburg 1599; Saxoniae ducum ...effigies, Augsburg 1601; Dominicus Custos, Fuggerorum et Fuggerarum ...imagines, Augsburg 1618.

[23] Arwed Arnulf widmet sich den Problemen in seinem neuen Projekt, das am Deutschen Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg durchgeführt wird: A. Arnulf, Historisierende Fiktion und genealogische Repräsentation in Bildnissen, Bildnisserien und genealogisch-panegyrischen Allegorien. Fiktion, Rekonstruktion,

Authentisierung und Autorisierung bildlicher Darstellungen nachantiker Personen und Ereignisse in den Bildmedien der Frühen Neuzeit in Deutschland.

[24] Vgl. Hollstein German 18; Hollstein German 38.

[25] Hollstein German 16.

[26] Hollstein German 20.

[27] Bauer 1983, Sp. 807 f.

[28] Bildnisse galten als anspruchvollste Erzeugnisse grafischer Kunst, vgl. etwa Halle 1761-1779, Bd. 1, S. 220.

[29] Apin 1728.

[30] Bauer 1983, Sp. 828 f.

[31] Bauer 1983, Sp. 707-750; Paas 2001.

[32] Bauer 1983, Sp. 707-709.

[33] Bauer 1983, Sp. 813-819.

[34] Kupezky 1745.

[35] Hollstein German 38; Hagen/Tacke 2005, S. 427 f.

[36] Ausst.-Kat. Basel 2006; Dülberg 1990.

[37] Zur Nürnberger Malerei des 15. Jahrhunderts: Suckale 2009.

[38] Die genealogisch-repräsentativen Bedürfnisse der Nürnberger Patriziergeschlechter lassen sich recht gut an den Familienbüchern ablesen, vgl. z. B. Haller von Hallerstein 1978, S. 212-235; Studt 2007.

[39] So Bauer 1983, Sp. 806.

[40] Fleischmann 2008.

[41] Vgl. Leonard/Boener 1675.

[42] Man vgl. neben den negativen Suchergebnissen in VD 17 vor allem die kommentierte Bibliografie von Will 1772-1793, Bd. 3 und 4, 1774.

[43] Wessely 1880, S. 671.

[44] Brinkmann 2010; Schoenen 1962.

[45] Bauer 1983.

[46] Schreckenberg 1995, S. 139 f.

[47] Joahnn Jacob Haid lernte u.a. bei dem Augsburger Kupferstecher Johann Elias Ridinger. Nachdem er einen eigenen Verlag gegründet hatte, spezialisierte er sich auf die Herausgabe von Porträts. Neben dem hier besprochenen *Bildersal* erschien auch eine wichtige Serie mit Künstlerporträts. Vgl. Schreckenberg 1995, S. 140.

[48] In der Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen sind die elf Bände in zwei Bücher zusammengebunden (HSD:8 H L BI I, 2677 RARA).

[49] Vgl. auch Valter 2000, S. 847.

[50] Brucker 1741-1766, Bd. 9, 1752, Vita Georg Gottlob Richter.

[51] Die Datierung von Jürgen Döring ist wahrscheinlicher aufgrund des von ihm in Anm. 9, S. 24 zitierten Schreibens Eberleins. Die Datierung von Arndt 2002 S. 826 halte ich für unwahrscheinlich, denn die drei Gemälde werden in Schabkunst bereits 1745 umgesetzt und der Titel des Buches (*Novus linguæ et eruditionis romanae thesaurus* (1749) – für Arndt wohl der Grund zu Datierung um 1750 – stimmt nicht mit der Aufschrift auf dem Buchrücken überein, es wird wohl ein anderes Buch gemeint sein – oder ein geplantes, dessen Titel sich noch ändern sollte.

[52] Arndt 1994, S. 62, Kat. Nr. 67 a und b: es existiert eine Gemäldekopie nach dem Original von Gesner.

[53] Beide Gemälde sind nicht bei Arndt 1994.
[54] Arndt 1994, S. 67 f., Kat. Nr. 82, 83.
[55] Vgl. Döring 1994, S. 10.
[56] J.M. 1924, S. 5. Heumann war Mitglied der Nürnberger Malerakademie, arbeitete für verschiedene süddeutsche Verlage. Zwischen 1736 und 1753 war er als Universitätskupferstecher in Göttingen tätig, er erhielt den Titel des „*kurfürstlich hannöverschen und königlich englischen Hofkupferstechers*". 1753 geht er nach Nürnberg zurück.
[57] Arndt 1994, S. 105, Kat. Nr. 177.
[58] Brucker 1741-1766, Bd. 5, 1746.
[59] Brucker 1741-1766, Bd. 5, 1746.
[60] Brucker 1741-1766, Bd. 7, 1748
[61] Lairesse 1712.
[62] Vgl. Schwartz 2009, S. 165 f.
[63] Clayton 1997, S. 25-48.
[64] Thomas 2010, S. 279-296.
[65] Vgl. Abb. 17 und 18 in D'Oench 1999, S. 17: *Miss Macaroni and Her Gallant at a Print-Shop*, 1773 und *Spectators at a Print-Shop in St. Paul´s Church Yard*, 1774.
[66] D'Oench 1999, S. IX f.
[67] Wax 1990, S. 25-28.
[68] Finke 2013, S. 167.
[69] Inschrift auf Kat. Nr. 92: *„Painted by the Rev. Mr. Peters R. A. Engrav'd by J. R. Smith Mezzotinto Engraver to His Royal Highness the Prince of Wales"*.
[70] D'Oench 1999 S. 9 f.
[71] Schwartz 2009, S. 168.
[72] Vgl. Ausführungen von Sonja Friedrichs S. 182.
[73] An dieser Stelle danke ich allen Kolleginnen und Kollegen an den Grafischen Sammlungen, die sich an der Recherche beteiligt haben.
[74] Vgl. Ausführungen von Verena Suchy S. 186.
[75] Vgl. Ausführungen von Verena Suchy, S. 188.
[76] Schäfer/Altschäfer 2009 b, S. 57 f.
[77] Vgl. Ausführungen von Antje Habekus, S. 166.
[78] Vgl. Ausführungen von Christian Scholl, S. 168.
[79] Vgl. Ausführungen von Juliet Ackermann, S. 198-205.
[80] Wax 1990, S. 138-140.
[81] Leisching 1913, S. 88.
[82] Vgl. die Ausführungen von Leonie Schatter, S. 208-210.
[83] Schäfer/Alt-Schäfer 2009b, S. 68.
[84] Vgl. Wax 1990, S. 141.
[85] Vgl. die Ausführungen von Anton Cos, S. 212-215.
[86] Schäfer/Alt-Schäfer 2009b, S. 74 f.
[87] Das Thema wird von dem Autor der beiden Katalogartikel (Kat. Nr. 104 und 105) und der Herausgeberin noch weitere Bearbeitung erfahren. Das hier Vorgestellte sind reine Zufallsfunde, gezielte Suche und Auswertung haben noch nicht stattgefunden und stehen noch aus. Die Zufallsfunde konnten anlässlich der Ausstellung „Dinge des Wissens - Die Sammlungen, Museen und Gärten der Universität Göttingen" (02.06.-07.10.2012, Paulinerkirche, Historisches Gebäude der Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen)

zum 275-jährigen Jubiläums der Universität Göttingen gemacht werden, an der alle Akademischen Sammlungen der Georgia Augusta beteiligt waren.

[88] Eine dritte wurde kurz vor Drucklegung des Kataloges erst entdeckt, konnte nicht mehr aufgenommen werden, soll hier aber nicht unerwähnt bleiben: Johann Elias Heydt: Lichtenbergsche Figuren oder Sterne, Illustrationen in: Lichtenberg 1778, S. 168-180 mit 4 Tafeln. Vgl. hierzu Krifka 2000, S. 753-754.

[89] Archivbestand der Kunstsammlung der Universität Göttingen.

[90] Die Preise gab Fiorillo in seinen Listen an, jedoch konnte noch nicht ermittelt werden, in welcher Währung.

[91] 1845 wurde die Kunstsammlung aus der Universitätsbibliothek ausgegliedert und vermutlich besagter, ovaler Stempel nicht mehr benutzt. Seit 1927 werden Neuzugänge der grafischen Sammlung in Inventarbüchern erfasst, in denen diese Grafiken nicht aufgeführt sind.

[92] Sors 2013, S. 43 f.

[93] Stechow selbst war evangelisch, mütterlicherseits hatte er jüdische Vorfahren. Seine Jugend hatte er in Göttingen verbracht und hier das Gymnasium besucht. Vgl. Akten Sammlung Stechow, Archiv der Kunstsammlung der Universität Göttingen.

[94] Ausst.-Kat. Göttingen 2004; Dahms 1999, S. 410ff.

[95] Inventar Druckgraphik nach 1945

[96] Thieme/Becker 1907-1950, Bd. 29, 1935, S. 214 f.

[97] Siehe Einleitung S. 19; Dobras 2009, S. 9-18; Suhr 2009, S. 19-26.

[98] Leisching 1913, S. 12; Wax 1990, S. 19.

[99] Galerie Schönborn, Pommersfelden (früher Wien). Früher war das Gemälde Giorgione zugeschrieben. Vgl. Thieme/Becker 1907-1950, Bd. 29, 1935, S. 214.
Leisching 1913, S. 12: *„Aus demselben Jahr 1658 stammt auch der ‚Krieger mit Lanze und Schild', rechts oben bezeichnet ‚Georj' (also nach Giorgione). Auf der Rundung des Schildes steht ‚658 Rup: P: Fec.'."*
Ausst.-Kat. Düsseldorf 1983, Kat. Nr.3, Taf. 2 gibt an, die Vorlage sei das Gemälde *Ius in armis* des Giorgione-Nachahmers Pietro Muttoni (1605-1678) gewesen, das sich heute im Kurpfälzischen Museum, Heidelberg befindet.
Zu der Annahme, es handele sich um ein Porträt des Prinzen, gemalt von Gerard Douffet vgl. Saxl 1908.
Wallerant Vaillant fertigte von diesem Blatt eine Kopie an. Vgl. Hollstein Dutch and Flemish 31, S. 126; Ausst.-Kat. Mainz 2009, S. 130, Abb. 37.

[100] Abbildung des Gemäldes bei Saxl 1908, S. 57.

[101] Wax 1990, S. 18 mit Abb.; Hollstein Dutch and Flemish 30, S. 96, Nr. 18.

[102] De Laborde 1839, S. 130-132; Wurbach 1910; S. 709; Z.v.M. 1939, S. 64f.

[103] Wax 1990, S. 18.

[104] De Laborde 1839, S. 146-148; Wurzbach 1910, S. 374; Thieme/Becker 1907-1950, Bd. 27, 1933, S. 529; Schäfer/Alt-Schäfer 2009, S. 141 f.

[105] Die Geschichte ist in der Inschrift kurz zusammengefasst: *„Arethusa ab Alpheo adamata in fontem sui nominis convertitur Ovid Lib. / J. van Nek pinxit / Harm. Hind. Quiter et excu"*.

[106] In der online-Datenbank des Rijksmuseums ist der Stich Blootelings dreimal zu finden: https://www.rijksmuseum.nl/nl/zoeken: Inventarnummern RP-P-2003-165 / RP-P-2003-166 (farbiger Stich) / RP-P-BI-1840.

[107] Nicht im Hollstein German 33 aufgeführt.

[108] Burchard CR XXIII, Bd. 2, S. 115 ff., 139 ff.

[109] Zur Herkunft der Vorlagen aus Rubens einger Sammlung: Burchard CR XXIII, Bd. 2, S. 115 ff. Zur Sammlung: Ausst.-Kat. Antwerpen 2004.

[110] Im Hollstein German 33 ist dieser Druck zwar erwähnt, es ist aber kein existierendes Blatt bekannt („*Location unknown*"). Mirna Abaffy veröffentlicht 2001 die 12 Mezzotintoblätter Quiters in der Grafischen Sammlung Valvasor´s in Zagreb, darunter ein Exemplar der Sokratesbüste, vgl. Abaffy 2001. Erwähnt bei De Laborde 1839, S. 47 mit Transkription der Inschrift.

[111] Ausst.-Kat. Göttingen 2013b.

[112] Hampe 1915, S. 388 f.; Hauschke 2003, S. 184; Hollstein German 8; Grieb 2007, Bd. 1, S. 381.

[113] Grieb 2007, S. 381.

[114] Ebd.

[115] Ebd.

[116] Hollstein German 8. Die Nachweise im Holstein sind unvollständig, wesentlich mehr Blätter erfaßt der Digitale Porträtindex - Bildarchiv Foto Marburg.

[117] Außer den zuvor zitierten kurzen Lexikonartikeln existieren zu den Fennitzers keine kunsthistorischen Arbeiten. Ihre Geringschätzung erklärt sich aus der programmatischen Vernachlässigung nicht authentischer, also nicht nach dem lebenden Modell geschaffener Bildnisse, die traditionell als künstlerisch minderwertig betrachtet wurden, wofür hier zitiert sei: Schürmeyer 1937, Sp. 221-228; Bauer 1983, Sp. 806; Ausst.-Kat. Mainz 2009, S. 145-147. Erst in jüngster Zeit geraten auch fiktive Bildnisse in den Blick der Forschung, vgl. etwa: Heck 2005, S. 271-273. Bei den grafischen Bildnissen der Porträtbücher bleibt die Aufmerksamkeit auf den italienischen und von diesen abhängigen Beispielen beschränkt, vgl. etwa Pelc 2002. Derzeit wird vom Verf. ein Forschungsprojekt zur historisierenden Bildnisfiktionen initiiert: Arwed Arnulf: „Historisierende Fiktion und genealogische Repräsentation in Bildnissen, Bildnisserien und genealogisch-panegyrischen Allegorien. Fiktion, Rekonstruktion, Authentisierung und Autorisierung bildlicher Darstellungen nachantiker Personen und Ereignisse in den Bildmedien der Frühen Neuzeit in Deutschland", beheimatet am Deutschen Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg.

[118] Fleischmann 2008; Diefenbacher 2012.

[119] Vgl. z. B. Digitaler Porträtindex – Bildarchiv Foto Marburg [letzter Zugriff: 10.03.2014]:
Georg Behaim, http://www.Porträtindex.de/dokumente/html/obj33402399,
Joachim Haller, http://www.Porträtindex.de/dokumente/html/obj34008892,
Georg Holzschuher, http://www.Porträtindex.de/dokumente/html/obj33801585,
Andreas Imhof, http://www.Porträtindex.de/dokumente/html/obj33802052,
Hieronymus Kress, http://www.Porträtindex.de/dokumente/html/obj34011527,
Sixtus Tucher, http://www.Porträtindex.de/dokumente/html/obj33809929.

[120] Biedermann 1748, Tab. DXXXIII; Fleischmann 2008, Bd. 3, S. 1679, 1684.

[121] Biedermann 1748, Tab. CCCXC.

[122] NDB 17, S. 38, Familienartikel.

[123] Zum frühen Porträt in der altniederländischen Malerei und seiner Diffusion in die verschiedenen Regionen: Ausst.-Kat. Basel 2006; Dülberg 1990.

[124] Dazu z. B. Büchsel/Schmidt 2003; Gaier/Kohl/Saviello 2012.

[125] Stichproben des Verfassers zeigten, dass hier weiter ausgreifende Recherchen notwendig sind. Ausgangspunkte müssen sein: Fleischmann 2008 und Carbach 1733.
[126] Einen Überblick zu den Porträtserien und Buchpublikationen bietet: Apin 1728, S. 113-175, vgl. auch Brucker 1741-1766 (Kat. Nr. 69 - 77).
[127] Leonard/Boener 1675.
[128] Zur Malerei des 15. Jahrhunderts in Franken: Suckale 2009.
[129] Z. B. Reyher 1692; dazu: Arnulf 2009, S. 185-215.
[130] Eine Publikation des Verfassers zum Thema ist in Vorbereitung.
[131] Murr 1778; Mummenhoff 1891.
[132] Suckale 2009, S. 403.
[133] Brucker 1741-1766.
[134] Zu den Familienbüchern liegen bislang nur historische Arbeiten vor, etwa: Studt 2007. Einen Überblick der Nürnberger Werke liefert Haller von Hallerstein 1978, S. 212-235.
[135] Bauer 1983, Sp. 981 f.
[136] Weigel hielt sich bereits um 1681-1683 in Wien auf, das er aber wegen der Türkenbelagerung verließ. Nach Aufenthalten in Augsburg und Frankfurt a. M. kehrte er 1688-1691 nach Win zurück. In dieser Zeit entstand das vorliegende Blatt. Vgl. Thieme/Becker 1907-1950, Bd. 35, S. 277 f.
[137] Bauer 1983, Sp. 815 f., Abb. 2, Sp. 1014, Nr. 104.
[138] Bauer 1983, Sp. 1015, Nr. 107.
[139] British Museum Collection Database, Registrationnumber R 6 162.
[140] British Museum Collection Database, Registration number Bb, 16.170.
[141] British Museum Collection Database, Registrationnumbers Bb, 12.69 (Étienne Desrochers ca. 1699) / Y 3.77 (unbekannt britisch, 1690-1715) / 1914, 0228.2496 (unbekannt französisch, Buchillustration (?), 1690-1715) / 1914, 0228.2497 (in Sockel achtzeilige Inschrift von Abraham von Bogaert (1663-1727)) / Bb 16.625 (Andreas Matthäus Wolfgang (1690-1736), Augsburg) / 1878, 0713.1944 (Bernard Picart, 1728) / 1861, 0810.554 (Alexandre Massard 1824), Paris).
[142] British Museum Collection Database, Registrationnumber 1848, 0911.678.
[143] Conrads 2008, S. 26-50; auch in Conrads 2009 S. 127-148.
[144] In Ermangelung neuer Literatur zu Heiss sei hier für Vita und Werk verwiesen auf Wessely 1880, S. 317 f.
[145] Arcularius 1696.
[146] Büttner 1696.
[147] Klauer 1697.
[148] Dölemeyer 1993, S. 53 f.
[149] Zu Dieffenbach mit Nachweis der Quellen: Wallmann 1986, S. 272.
[150] Braudach 1974, S. 516-518; Kleinschmidt 1881, S. 314-317.
[151] Hessische Biografie 2014.
[152] Sticker 1883, S. 738.
[153] Kupezky kam 1723 nach Nürnberg, wo er bis zu seinem Tod 1740 tätig war. Vgl. Thieme/Becker 1907-1950, Bd. 22, 1928, S. 124.
[154] Ausst.-Kat. Aachen 2001, S. 203-211; Thieme/Becker 1907-1950, Bd. 22, 1928, S. 125.
[155] Abb. in Ausst.-Kat. Aachen 2001, S. 211.
[156] Schulz 1940, S. 476: „*Schabkunst nach Johann Kupezky. Die Originalzeichnung Vogels hierzu, Rötel 45:32 cm, früher Slg des † G. H. Lockner, Würzburg.*“

[157] Bauer 1983, Sp. 751-754, Abb. 1; Ausst.-Kat. Aachen 2001, S. 128, Abb. 41b und 42c.
[158] Das Schabkunstblatt von Johan Georg Seiller ist nicht im Hollstein aufgeführt. Vgl. Hollstein German 57 und 58.
[159] Für den Hinweis auf Bronchorst und Wallerand Vaillant danke ich herzlich Prof. Dr. Thomas Döring, Braunschweig.
[160] Döring 1993, S. 236.
[161] Zu Zuschreibung und Begründung siehe Döring 1993, S. 237.
[162] Döring 1993, S. 236 zitiert den Text des Versteigerungskataloges: „*De plaat na dit Schilderij is door Blooteling in zwarte Konst uitgegeeven.*“
[163] Thieme/Becker 1907-1950, Bd. 30, 1936, S. 463.
[164] Ebd.
[165] Hollstein German 57.
[166] Ebd.
[167] Vgl. Jütte 2000, S. 41.
[168] Ausst.-Kat. Stuttgart/Bochum 1997, S. 63-66.
[169] Jütte 2000, S. 86 f.
[170] Pieter Clesz (1596/1597-1661) zum Beispiel vereinigte in seinem S*tillleben mit Rauchwerkzeug und Musikinstrumenten*, 1623 unterschiedliche Gattungen von Stillleben (Vanitas-Stillleben/Mahlzeitstillleben etc.) mit der allegorischen Darstellung der fünf Sinne.
[171] Vgl. Heawood 1950; Lindt 1964; Piccard 1970 und Tschudin 1958.
[172] British Museum Collection Database, http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1434140&partId=1&subject=30395&page=1 [letzter Zugriff: 21.02.2014].
[173] Ebd.
[174] Vgl. Einleitung S. 34 zu den Provenienzen der Göttinger Blätter.
[175] Thieme/Becker 1907-1950, Bd. 31, 1937, S. 500.
[176] Auktionshaus Neumeister 2010, https://www.neumeister.com/de/ueber-uns/neumeister-highlights/ [letzter Zugriff: 22.02.2014].
Herzlichen Dank an Frau Christine Hübner, die den Pressebericht des Kunstauktionshauses Neumeister ausfindig machen konnte.
[177] British Museum Collection Database, Registration numbers 1876,1014.394/ 1876,1014.396/ 1876,1014.395/ 2012,7086.4/ 2012,7086.1
[178] Vgl. Körner 2010, S. 85.
[179] Vgl. Büttner 2010, S. 47.
[180] Die Reihenfolge richtet sich nach der der Darstellungen im Hollstein.
[181] Inschrift: „*J. G. Seiller fecit*“.
[182] Cornelis Cort (1533-1575) fertigte nach Hendrick Goltzius eine Serie über die fünf Sinne an, in der ausschließlich Frauengestalten, begleitet von Tieren, dargestellt wurden (New Hollstein Dutch and Flemish 3, Nr. 204-208). Jacob Matham (1571-1631) vereinigte die Sinne in einem Kuferstich nach Hendrik Goltzius, ebenfalls durch Frauen personifiziert (Hollstein Dutch and Flemish 11).
[183] An dieser Stelle danken wir der Restauratorin Renate van Issem (SUB Göttingen) für die Restaurierung der gesamten Fünf-Sinne-Serie anlässlich der Ausstellung.
[184] In Jan Saenredams (1565-1607) Kupferstichfolge (n. Goltzius) streckt eine Dame ihrem Begleiter eine Rose entgegen, sodass er daran riechen kann (Hollstein Dutch and Fle-

mish 23). In der Allegorie des Geruchs von Jan Brueghel d. Ä. und Peter Paul Rubens wird gleich ein ganzes Blumenmeer dargestellt, in dem sich eine nackte Frau mit Putte befindet.

185 Inschrift: *„J. G. Seiller fecit“.*

186 Welzel 2010, S. 25.

187 Vgl. Jütte 2000, S. 114.
Das Gemälde *Gabrielle d'Estrées und ihre Schwester im Bad*, um 1592, zeigt zwei nackte Frauen, wobei eine ihre Finger an die Brustwarze der anderen legt. Bei Jan Miense Molenaer finden wir eine Paarszene, wobei der Mann der Frau unter die Röcke fasst und diese zum Schlag mit einem Pantoffel ausholt. Der Tastsinn wurde häufig in einen sexuellen Kontext gefasst.

188 Inschrift: *„J. G. Seiller fecit“.*

189 Körner 2010, S. 87.

190 In *Die fünf Sinne (Gefühl)* von Andries Both (1612/13-1641) wird einem verängstlichten Bauern ein Zahn gezogen, während die Dorfbewohner zusehen.

191 Körner 2010, S. 88.

192 Holzhausen 1957, S. 730 f.; Clauß 1877, S. 240 f.

193 Syndram 2008.

194 Schnath 1964, S. 212; Schaumann 1878, S. 642-645.

195 Hunger 2005, S. 100.

196 Glitsch 2012, S. 117-125, bes S. 118.

197 Brucker 1741-1766, Bd. 1, 1741, Überschrift der Vita.

198 Sämtliche Biografische Informationen sind entnommen aus Brucker 1741-1766 sowie Halm 1880, S. 327-330; Krumwiede 1972, S. 43; Freudenberg 2001, Sp. 614-635.

199 Krumwiede 1972, S. 43.

200 Zur Entstehung und Geschichte der Serie, sowie zur Umsetzung der Gemälde in die Reproduktion sowie zum Bildtypus vgl. Einleitung, S. 23-28.

201 Brucker 1741-1766, Bd. 4, 1745, Überschrift der Vita.

202 Blösch 1879, S. 420-427; Fueter/Elschenbroich 1966, S. 541-548.

203 Das Gemäldevorbild stammte von dem Maler Christian Nikolaus Eberlein, vermutlich existiert es nicht mehr. Man kann davon ausgehen, dass nur der Kopf übernommen wurde. Zur Entstehung und Geschichte der Serie, sowie zur Umsetzung der Gemälde in die Reproduktion sowie zum Bildtypus vgl. Einleitung, S. 23-28.

204 Ebenso Onomatologia medica completa 1755.

205 Bernardus Siegfried Albinus, Professor für Anatomie in Leiden, erscheint im fünften Band Bruckers von 1746. Anzumerken ist, dass im Hintergrund der Darstellung hinter dem obligatorischen Vorhang keine Bücherwand erscheint, sondern ein Skelett steht.

206 Johannes Gessner, Professor für Medizin, Physik und Mathematik in Zürich, erscheint im neunten Band Bruckers von 1752. Auch ihm sind außer der Bücherwand hinter dem Vorhang im Hintergrund weitere Attribute beigegeben: hinter ihm steht ein Globus überschnitten von einem Spiegelteleskop, auf dem Tisch neben ihm steht eine Pflanze in einem Wasserglas, daneben liegt eine Schere, seine Hand stützt sich nicht auf ein normales Buch, sondern anscheinend auf einen Klebeband mit naturwissenschaftlichen Zeichnungen.

207 Brucker 1741-1766, Bd. 4, 1745, Überschrift der Vita.

[208] Das Gemäldevorbild stammte – wie die zu Gessner und Haller – von dem Maler Nikolaus Eberlein, vermutlich existiert es nicht mehr. Man kann davon ausgehen, dass nur der Kopf übernommen wurde. Zur Entstehung und Geschichte der Serie, sowie zur Umsetzung der Gemälde in die Reproduktion sowie zum Bildtypus vgl. Einleitung, S. 23-28.

[209] Den biografischen Angaben liegt folgenden Literatur zugrunde: Frensdorff 1878, S. 449-452; Pütter 1765-1823, Bd. 1, 1765, S. 126; Bd. 2, 1788, S. 31.

[210] Brucker 1741-1766, Bd. 4, 1745, Überschrift der Vita.

[211] Arndt 1994, S. 62, Kat. Nr. 67a.

[212] Zur Entstehung und Geschichte der Serie, sowie zur Umsetzung der Gemälde in die Reproduktion sowie zum Bildtypus vgl. Einleitung, S. 23-28.

[213] Den biografischen Angaben liegt folgende Literatur zugrunde: Brucker 1741-1766, Bd. 4, 1745; Schindel 1964, S. 348 f.; Eckstein 1879, S. 97-103.

[214] Brucker 1741-1766, Bd. 8, 1747, Überschrift der Vita.

[215] Den biografischen Angaben liegt folgende Literatur zugrunde: Brucker 1741-1766, Bd. 8, 1747; Wolfes 2001, Sp. 377-382; Franck 1877, S. 753 f.; Pütter 1765-1723, S. 115 ff.

[216] Das Gemäldevorbild stammte von dem Braunschweiger Maler und Salzdahlumer Gemäldegalerieinspektor Ludwig Wilhelm Busch, ob es noch existiert, ist nicht nachweisbar. Man kann davon ausgehen, dass nur der Kopf übernommen wurde. Zur Entstehung und Geschichte der Serie, sowie zur Umsetzung der Gemälde in die Reproduktion sowie zum Bildtypus vgl. Einleitung, S. 23-28.

[217] Brucker 1741-1766, Bd. 7, 1748, Überschrift der Vita.

[218] Meusel 1806, S. 73; Wagenmann 1880a, S. 760-762. Zur Entstehung und Geschichte der Serie, sowie zur Umsetzung der Gemälde in die Reproduktion sowie zum Bildtypus vgl. Einleitung, S. 23-28.

[219] Brucker 1741-1766, Bd. 8, 1750, Überschrift der Vita.

[220] Den biografischen Angaben liegt folgende Literatur zugrunde: Brucker 1741-1766, Bd. 8, 1750; Reuther 1981, S. 131-176. Zur Entstehung und Geschichte der Serie, sowie zur Umsetzung der Gemälde in die Reproduktion sowie zum Bildtypus vgl. Einleitung, S. 23-28.

[221] Brucker 1752, Bildersaal Band 9, Überschrift der Vita.

[222] Den biografischen Angaben liegt folgende Literatur zugrunde: Zedler 1742, Bd. 31, Sp. 1339 f., Brucker 1741-1766, Bd. 9, 1752.

[223] Gurlt 1889, S. 447-451.

[224] Zur Entstehung und Geschichte der Serie, sowie zur Umsetzung der Gemälde in die Reproduktion sowie zum Bildtypus vgl. Einleitung, S. 23-28.

[225] J.M. 1924, S. 4 f. Vgl. Einleitung S. 25, Anm. 56.

[226] Zu Mattheson als bedeutendstem deutschsprachigen Musiktheoretiker des frühen und mittleren 18. Jahrhunderts vgl. u. a. Hinrichsen/Pietschmann 2004, Sp. 1139-1347; Böning 2011. Zu Matthesons „*Ehrenpforte*" vgl. ebd., S. 89-97, sowie Viehöver 2010, S. 181-196.

[227] Brucker 1741-1766, Bd. 5, 1746, unpag.

[228] Vgl. Hinrichsen/Pietschmann 2004, Sp. 1333.

[229] Ebd., Sp. 1333 f.

[230] Ebd., Sp. 1334-1349.

[231] Vgl. ebd., Sp. 1339; Böning 2011, S. 11 f.

[232] Markthaler 1922, S. 481; Müller 1966, S. 516.

[233] Buberl 1987, S. 15 und Abb. 4 (Albertina Wien Nr. 1771(2)). Fiocco 1932, S. 569.

[234] Buberl 1987, S. 15 und Abb. 5.

[235] Pallucchini/Mariuz 1982, S. 67, Abb. A (Zeichnung Windsor Castle), S. 69, Abb. D (Kupferstich Cattini) und Abb. F (Mezzotinto Haid).

[236] Vgl. Buberl 1987, S. 105-111: Form und Gestalt der Serie.

[237] 1754 bekam die Serie den neuen Titel: *"IOANNIS BAPTISTAE / PIAZZETTA / ICONES / AD VIVUM EXPRESSAE / ET IN QUINDECIM TABELLIS / A / JOANNE CATTINI / COLLECATE / AC AERE INCISAE / VENETIIS / PROSTANT APUD JO: BAPTISTAM PASQUALI / MDCCLIV"*

[238] Buberl 1987, S. 97 f. In der Wiener Albertina sowie in Windsor Castle haben sich vollständige Serien erhalten.

[239] Buberl 1987, S. 97-105. Von der Haid-Serie existieren zwei Versionen, die an den Seriennummern zu unterscheiden sind: Eine trägt einfache Ziffern wie „1", die andere Buchstaben-Ziffernkombinationen, wie auch das Göttinger Blatt „a30". Eine vollständige Serie der Haid-Edition befindet sich in der Pierpont Morgan Library in New York sowie eine relativ vollständige in Dresden.

[240] Vries 1885, S. 78f.

[241] Seit um 1700 gehörte eine Niederlassung in Leipzig während der Messezeiten zum Unternehmen. Wiegand 2006.

[242] Er kopierte John Smith und Wallerant Vaillant, den größten Teil seines Œuvres nehmen Porträts ein.

[243] Moes 1903, S. 146-154.

[244] *Tot effigies Petri Schenkii tanquam manu Apellis caelatas suspiciens, in tesseram amicitiae hisce paucis Ovidianis memoriam sui commendare voluit* .

[245] Peter der Große war 1697-1698 auf der „*Großen Gesandtschaft*" unterwegs durch Nordeuropa (z. B. über Wien, Prag, Dresden, Leipzig, London, Amsterdam, Rotterdam, Berlin, Riga). Es war das erste Mal, dass ein Zar die Grenzen seines Landes verließ, um das westeuropäische Leben kennenzulernen. Die prosperierenden Niederlande zogen Peter damals am meisten in den Bann. Vgl. Ausst.-Kat. Dortmund/Gotha 2003, S. 28 f. und 39-52.

[246] Wes 1992, S. 4.

[247] Art.: Maria de Wilde, in: Frederiks/Jos. van den Branden 1888-1891, http://www.dbnl.org/tekst/bran038biog01_01/bran038biog01_01_4544.php#a4544 [letzter Zugriff: 14.03.2014].

[248] *Munere SCHENKIADAE spiranti WILDIA in aere / hoc ore, his oculis conspicienda nitet / Expressa est facies: sed dotes illius altas / Exprimere artifices non potuere manus*

[249] Hollstein Dutch and Flemish 6, Nr. 93, S. 80.

[250] Schmid 1998, Sp. 1264-1268; Wende 1998, S. 157-175.

[251] Young 2004, S. 230.

[252] Zu Dusart, seiner Nachahmung der Manier Ostades, seinem finanziellen Erfolg und seiner Tätigkeit als Kunsthändler: Biesboer 2001, S. 301 ff.

[253] Hollstein Dutch and Flemish 6, Nr. 92, S. 80.

[254] Hollstein Dutch and Flemish 6, Nr. 32-37, S. 64 f.

[255] Auf der handgeschriebenen Karteikarte nennt Wolfgang Stechow das Blatt *Titus leaning over the door*. Gemeint war offensichtlich aufgrund der früheren Zuschreibung an

Rembrandt dessen Sohn Titus, die nun hinfällig ist. Er erwarb das Blatt bei W. Schetzki in New York im Juni 1965 für 45 Dollar.

[256] Ausst.-Kat. Berlin 2011, S. 57, Nr. 35.

[257] Laurentius/Niemeijer 1980, zum Blatt dort S. 258.

[258] Rkd Explore 2011, http://explore.rkd.nl/en/explore/images/39525 [letzter Zugriff: 11.03.2014]. Für den Hinweis danke ich Inke Beckmann, Göttingen.

[259] Alten 1864, S. 1-74.

[260] Eusmann 2000, S. 248-261, bes. S. 253.

[261] Alten 1864, S. 13.

[262] Vgl. die Inschrift: *„En me voyant rire si fort / tu t'imagineras d'abord / que la folie est mon partage // Mais c'est faire un faux jugement / Democrite jadis rioit à tout moment / Et s'il n'en êtoit pas moins sage. // Gravé par Bernard Picart et se vend a Paris rue S[ain]t jaques au Buste de Monseigneur C.P.R. 1698"*

[263] Vgl. bspw. Brandt 2000, der einen Einblick in die Philosophien des Demokrit und Heraklit, deren Rezeption und ikonografische Entwicklung gibt. Einen umfassenden Überblick zu den Darstellungen der beiden Philosophen findet man u. a. bei Weisbach 1928, S. 141-158 sowie Möller 1954, Sp. 1244-1251. Darüber hinaus beinhaltet der Aufsatz von Blankert 1967, S. 31-124 eine kommentierte Sammlung aller Demokrit und Heraklit-Abbildungen.

[264] Vgl. Duportal 1928, S. 367.

[265] Auskunft über das Leben des Künstlers bietet vor allem das 1734, ein Jahr nach seinem Tod, durch seine Witwe herausgegebene Werk *Impostures Innocentes*, das die Grundlage der Picart-Forschung darstellt. Darin enthalten sind neben der Lobrede auf den Künstler („*Eloge historique*"), auch ein Aufsatz Picarts zusammen mit 78 Reproduktionsgrafiken über die Vorurteile gegenüber der Druckgrafik, die der Künstler ausräumen möchte („*Discours sur les préjugez de certains curieux touchant la gravure*") sowie ein über 1300 Blätter zählendes Œuvreverzeichnis. Darauf aufbauen entstanden verschiedene biografische Beiträge u. a. von Portalis/Béraldi aus dem Jahr 1882, S. 302-305, ein Artikel von Duportal 1928, S. 365-398, der ebenfalls ein Werkverzeichnis enthält, der Lexikoneintrag von Henkel in Thieme/Becker 1932, S. 572-573 sowie der biografische Überblick im derzeit aktuellsten Werk über Picart von Paola von Wyss-Giacosa aus dem Jahr 2006, S. 17-31. Bernard Picart soll ca. 12 Mezzotinto-Blätter ausgeführt haben. Mehr als die Hälfte stellen Kopien nach Bildern anderer Künstler dar, dazu zählen Antoine Coypel, Rembrandt, Jean-Baptiste Santerre, Carlo Maratti sowie Gottfried Kneller. Eine Auflistung der Schabkunstblätter Picarts mit der ausdrücklichen Nennung des *Lachenden* findet sich in den genannten Werkverzeichnissen, des Weiteren wird das Blatt in De Laborde 1839, S. 316-319, Henkel 1932, S. 573 sowie im Ausst.-Kat. Caen 2002, S. 71-72 neben weiteren Schabkunstblättern als Demokrit aufgenommen.

[266] Vgl. *Eloge historique*, in: *Impostures Innocentes* 1734; S. 1, Duportal 1928, S. 366; Wyss-Giacosa 2006, S. 19.

[267] Siehe Le Brun 1698. Eine grundlegende Abhandlung zu den Ausdrücken der Leidenschaften in der französischen Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts bietet Kirchner 1991. Dort erfolgt die Auseinandersetzung mit diesem Thema durch die „*Académie Royale de Peinture et de Sculpture*" und Charles Le Brun vor allem auf S. 10-50. Die ebenfalls bedeutende Untersuchung von Montagu 1994 schlüsselt insbesondere die Entstehung von Le

Bruns Conférence „*Sur l'expression générale et particulière*" auf und vergleicht Fassungen verschiedener Sprache und Entstehungszeiten miteinander.

[268] Vgl. Schwendowius 1970, S. 1; Otterstedt 1998, Sp. 1572-1597. Daher wird die Gambe auch Kniegeige genannt – im Gegensatz zur Armgeige, *Viola da Braccio* (Bratsche).

[269] Zu dem Maler und Grafiker Bouys, der 1688 in die Academie Royale aufgenommen wurde und der mehrere Musikerporträts geschaffen hat, vgl. Brême 1996, S. 420 f. Zu Bouys' Porträt von Marin Marais vgl. u. a. Mirimonde 1966, S. 141-143; Czerwenka-Papadopoulos 2007, Textbd., S. 86.

[270] So Czerwenka-Papadopoulos 2007, Textbd., S. 86. Für die Bestätigung der Annahme, dass Marais nicht spielend sondern pausierend dargestellt ist, danke ich der Geigenbauerin Dagmar Loebthien, Göttingen, herzlich.

[271] Vgl. Lichtenthal 2007, Sp. 820 f.

[272] Vgl. Milliot 2004, Sp. 1025-1027.

[273] Das Gemälde (bzw., wie Mirimonde 1966, S. 141 f. annimmt, eine Replik) gehört zum Bestand des Louvre und befindet sich heute im *Musée Opéra* in Paris (vgl. ebd.; Czerwenka-Papadopoulos 2007, Bildbd., S. 164, Abb. 250). Dass das Schabkunstblatt vor dem Gemälde entstand, wie Czerwenka-Papadopoulos 2007, Textbd., S. 86 annimmt, ist unwahrscheinlich. Bouys gehört zu den Künstlern, die zu Beginn des 18. Jahrhunderts die Schabkunstmanier zur Reproduktion ihrer gemalten Bilder einführten – vgl. Brême 1996, S. 421.

[274] Einen paradigmatischen Charakter trägt das Diktum des Grafen Conti in Lessings Trauerspiel „*Emilia Galotti*", dem zufolge Raffael kein geringeres Genie gewesen wäre, wenn er unglücklicherweise ohne Hände geboren worden wäre: Lessing 2000 [1772], S. 298.

[275] Hollstein Dutch and Flemish 1, Nr. 19, S. 72; Borea 1988, S. 526 f. und Abb. 1.

[276] Borea 1986.

[277] Blackett-Ord/Turner 2008, S. 129 f., Nr. B.53, Abb. 124, S. 188. Gemälde bei Posner 1971, Kat. Nr. 19.

[278] Blackett-Ord/Turner 2008, S. 129 f., Nr. B.53, Abb. 124, S. 188. Weitere Versionen sind in der Royal Collection, Hampton Court (Levey 1964, Kat. Nr. 438) sowie in der Galleria Doria Pamphilij in Rom.

[279] Borea 1988, S. 526-535 sowie Abb. 1-8.

[280] Wax 1990, S. 25-28.

[281] British Museum Collection Database: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1620387&partId=1&searchText=ISaac+Beckett&page=5 [letzter Zugriff: 13.02.2014].

[282] Inschrift: "*Ite me Lacrymae, numquid non filius ille / est meus haud? meus est; est tamen ille meus. / Si meus? unde Cadavericus? qui Candidus olim / Ite meae lachrymae) [sic] qui rubicundus erat? / Siste tuae lacrymas virgo; quia namque resurgit / Ternos post Soles, Filius ille tuus."["Depart from me, tears, for is this son not mine? He is mine, but he is mine. But if mine , whence this corpse? He who was once so fair (Fall, my tears), once so ruddy? Stop your tears, Virgin; because he will rise up after three days, he is your son."]*

Rechts und links der Inschrift die Adressen: *„Cum privilegio Regis"*, *„A. Browne ex:"*, *„Anibal Car. pinxit."* und *„I. Becket fecit."*

[283] Durch das Fehlen von Bildunterschrift und Adressen auf dem Göttinger Blatt galt es bis zu den Vorbereitungen zur Ausstellung als „unbekannt deutsch um 1700“, die jetzigen Zuordnung konnte durch die Publikation in Blackett-Ord/Turner 2008, S. 129 f., Nr. B.53, Abb. 124, S. 188 vorgenommen werden.

[284] Inschrift : *„Arcangelus Corellius de Fusignano dictus Bononiensis/Liquisse Infernas Iam Credimus Orphea Sedes/Et terras habitare, hujus sub imagine formae/Divinus patet Ipse Orpheus dum numine dignâ/Arte modos fingit, vel chordas mulcet utramque/Agnoscit Laudem, meritosque BRITANNUS honores/H. Howard ad vivum pinxit. I. Smith Anglus fecit.“*

[285] Marx 2000, Sp. 1573-1598.

[286] Marx 2000, Sp. 1573-1598.

[287] Vgl. Czerwenka-Papadopoulos 2007, S. 83-84.

[288] Puetz 1996, S. 810.

[289] Lindgren 1982, S. 230.

[290] Es gibt keine Lexika-Einträge in MGG 1994 ff., vgl. Lindgren 1982, S. 244 f.

[291] Drescher 1996, Sp. 1597-1614.

[292] Czerwenka-Papadopoulos 2007, S. 98.

[293] Beirne 1951, S. 15-16.

[294] Inschrift : *„Hic est Romana Cosimus de Gente creatus/Anglica progeniem quem velit esse suam/Non Imitabilibus mulcet concentibus aures/Quos Pater Amphion diceret esse suos/Ne talis volucres vir totus abiret in auras/Sculptura haec Cosimi non sinat ora mori/Illustrissimo Domino Comiti de Baltemore qui Opusculum hoc promovere dignatus est. Hanc Tabulam in perpetuum/Obsequii Sui monumentum dicat consecratque Humillimus Servus I. Smith./G. Kneller Eques pinx. I. Smith fec. 1706“*

[295] Amphion war ein guter Sänger und Musiker, der von Hermes eine goldene Lyra bekommen hat und von ihm in der Kunst der Musik gelehrt wurde (siehe: Lindemans 1999). Seiner Musik werden ähnliche Mächte zugesprochen, wie der Musik von Orpheus (siehe: Encyclopædia Britannica 2013, http://www.britannica.com/EBchecked/topic/21573/Amphion-and-Zethus [letzter Zugriff : 01.02.2014]).

[296] Vgl. Lindgren 1982, S. 236.

[297] Vgl. Lindgren 1982, S. 235.

[298] Wessely 1887, S. VI f.

[299] Griffiths 1998, S. 239.

[300] Griffiths 1998, S. 239.

[301] Griffiths 1998, S. 239.

[302] Vgl. Porträts der National Porträt Gallery 2014, http://www.npg.org.uk/research/programmes/early-history-of-mezzotint/prints-catalogue-smith.php [letzter Zugriff: 16.02.2014].

[303] Lindgren 1982, S. 239-240.

[304] Päffgen 1996, Sp. 951-966.

[305] Inschrift: *„Mrs. Arabella Hunt Dyed December 26.th 1705/Were there on Earth another Voice like thine,/Another Hand, so Blest with skill Divine,/The late afflicted World some hopes might have,/And Harmony recall thee from the Grave./G. Kneller S. R. Imp. et Angl. Eques Aux Pinx. I. Smith fec. et ex. 1706.“*

[306] Czerwenka-Papadopoulos 2007, S. 111.

[307] Czerwenka-Papadopoulos 2007, S. 111.

[308] Mendelson 2004, S. 835.
[309] Ebd.
[310] Baker 1927, S. 597.
[311] Ebd.
[312] Inschrift: links unter Darstellung: *„Painted by Sir Joshua Reynolds.“*; rechts unter Darstellung: *„Engrav'd by V: Green, Mezzotinto Engraver to his Majesty, & the Elector Palatine “*; mittig: *„His Grace The Duke of Bedford with his Brothers Lord John Russel, Lord Will[ia]m Russel, & Miss Vernon. / Publish'd May 1st: 1778, by W[alte]r Shropshire, No. 158, New Bond Street.“*
Evtl. handelt es sich um das Wasserzeichen Nr. 3335 in Heawood 1950.
Blatt beschrieben in: Whitman 2010 [1902], Kat. Nr. 69
sowie Hamilton 1973 [1884], S. 8.
Zur Provenienz des Blattes s. Inventar Druckgraphik seit 1945, S. 58 f. sowie Auktionskatalog Bassenge 1978, Nr. 3715. Literatur zugehöriges Gemälde s. vor allem Mannings 2000, Bd.1, Kat. Nr. 1557 sowie Mannings 2000, Bd. 2, S. 472, Abb. 1211.
Informationen zu Green vgl. Clayton 2004, S. 540-542 sowie Clayton 2009, S. 244 f.
Zur Biografie der dargestellten Russels s. Smith 2004, S. 250-252 und Thompson 2004, S. 292 f.
[313] Hl. Georg *triumphans*: Darstellungstypus des Heiligen als Sieger über Drachen stehend, ab ca. 1500 populär, vgl. Braunfels 1974, Sp. 381 f.
[314] Caroline Vernon vermutlich Tochter eines Mitarbeiters John Russels, dem 4. Herzog von Bedford, vgl. Mannings 2000, Bd. 1, Kat. Nr. 1557. Bei Whitman 2010 [1902], Kat. Nr. 69 als Vorname Henrietta genannt.
[315] Leslie/Taylor 1865, S. 183 f. berichtet hierzu anekdotenhaft, Lord William habe sich aus Angst in eine Ecke des Maler-Ateliers gehockt, woraufhin Reynolds diese Pose ins Gemälde übernommen habe. Lebensdaten vgl. Mannings 2000, Bd. 1, Kat. Nr. 1557.
[316] Erst im zweiten Zustand Benennung der Dargestellten in Bildunterschrift, hier zudem Nennung des Erscheinungsdatums von dem Verleger W. Shropshire, vgl. Hamilton 1973 [1884], S. 8 sowie Whitman 2010 [1902], Kat. Nr. 69.
[317] Vgl. Mannings 2000, Bd. 1, Kat. Nr. 1557: Gemäldemaße 206 x 179 cm (bei Postle 1995, S. 6 f. dagegen 207 x 192,5 cm), es wurde für den politischen Vertreter und Zahlmeister des Herzogs, Richard Rigby, gefertigt und 1777 in der Royal Academy als *Porträt of a nobleman with his brothers and a young lady* ausgestellt.
[318] Sir Joshua Reynolds (Plympton-Earl‘s, Devonshire 16.07.1723 – 23.02.1792 London) genoss seiner Zeit als gefragter Porträtmaler hohes Ansehen. Er wurde während seiner Präsidentschaft in der Royal Academy (1768-1790) geadelt und zum Hofmaler des Königs ernannt, vgl. Pauli 1934, S. 217-219. Weitere Porträts Reynolds der Familie Russel vgl. Mannings 2000, Bd. 1, Kat-Nr. 1554-1560.
[319] Vgl. Tasch 1999, S. 15 und 179 f. sowie der Art. „Schauspieler“ in Strauss/Olbrich 1996, Bd. 6, S. 457 f.
[320] Vgl. Mannings 2000, Bd. 1, Kat. Nr. 1557.
[321] Vgl. Braunfels 1974, Sp. 376-389: eine Miniatur in „The Bedford Book of Hours“ von 1424-1435 zeigt den Herzog von Bedford den Heiligen Georg verehrend.
[322] Vgl. Mannings 2000, Bd. 1, Kat-Nr. 1557.
[323] Vgl. Green 1781, Nr. 121.
[324] Das Blatt ist in schwarz-weiß in vielen Grafischen Sammlungen vorhanden. Ich danke

allen Kolleginnen und Kollegen, die uns durch ihre Recherche unterstützt haben.
Ein weiterer kolorierter Druck konnte dagegen bisher nicht ausfindig gemacht werden.
Inschrift des Blattes: links unter Darstellung: *„Painted by Benj[ami]n West, Historical Painter / to his Majesty.“*; mittig unter Darstellung: *„John Boydell excudit 1776.“*; rechts unter Darstellung: *„Engraved by Val. Green, Engraver to his Majesty / and to the Elector Palatine.“*; Hauptinschrift: *„ERASISTRATUS THE PHYSICIAN, DISCOVERS THE LOVE OF ANTIOCHUS FOR STRATONICE. // From the Original Picture, in the Posession of Lord Grosvenor.“*
Handschriftliche Notiz auf der Rückseite des Blattes: mittig: „10 of Conventions-Münz“ (?); unten links: „3.“ sowie „27. June 1803“ (?).
Blatt beschrieben in: Whitman 2010 [1902], Kat. Nr. 197, Kolorit bleibt unerwähnt. Zur Provenienz des Blattes s. Inventar Druckgraphik seit 1945, S. 58 f. sowie Auktionskatalog Bassenge 1978, Nr. 3718. Zugehöriges Gemälde s. vor allem Erffa/Staley 1986, Kat. Nr. 15 sowie Website Birmingham Museum of Arts 2099-2014, http://www.artsbma.org/collection/erasistratus-the-physician-discovers-the-love-of-antiochus-for-stratonice/ [letzter Zugriff: 01.02.2014].
Zur Biografie Greens vgl. Clayton 1997, S. 202 sowie Clayton 2009, S. 244 f. Mehrere Schabkunstblätter Greens nach West bereits 1787 aus Leipzig in die Göttinger Sammlung gekommen, die sich heute nicht mehr in dieser befinden, vgl. Fiorillos Handschriften von 1787.

325 Erasistratus (ca. 330-245 v. Chr.): griechischer Physiologe und Anatom. Untersuchte das menschliche Gehirn und machte wichtige Entdeckungen bzgl. des Blutkreislaufes, vgl. Porter 2000, S. 336 f. sowie Freudig 1996, S. 131.
Name des Erasistratus vermutlich von späteren Geschichtsschreibern anstelle eines unbekannten Arztes gesetzt, vgl. Brodersen 1989, S. 169-171.

326 Obwohl zur Geschichte um Antiochus und Stratonike mehrere antike Überlieferungen bekannt sind (Appian, Plutarch und Lucian v. Samosata), ist lediglich deren Ehe belegt, vgl. Brodersen 1989, S. 169-173. West orientierte sich vermutlich an Lucians Version in „De Dea Syria“, vgl. Erffa/Staley 1986, Kat. Nr. 15.
Text in dt. Übersetzung s. Lucianus 1971 [1788-1789], v. a. S. 307-310; Kommentar bei Lightfoot 2003, S. 373-379.

327 Vgl. Erffa/Staley 1986, Kat. Nr. 15. Zur Darstellung der Antiochus-Stratonike-Geschichte in der Kunst s. Stechow 1945.

328 Benjamin West: Springfield, Pennsylvania, USA 10.10.1738 – 11.03.1820 London, vgl. B.C.K 1942, S. 438 f.

329 Vermutlich Verwendung von Bleiweiß, an oberer Ecke des Tuches dunkle Verfärbung.

330 Wasserzeichen beidseitig am unteren Bildrand, angeschnitten: *„1794 / J. Whatman“*.
Die Whatmans führten in England das für die Druckpresse geeignete *„wove paper“*, Velinpapier ein. Die Papierqualität übertraf nach deren Weiterentwicklung der Herstellungstechnik kontinentaleuropäische Standards und Whatmans Turkey Mill wurde einer der größten Produktionsorte von weißem Papier in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, vgl. Hills 1988, S. 65 f. sowie Fairbanks Harris/Wilcox 2006, S. 79. 1794 verkaufte Whatman seine Papiermühlen an Thomas Robert, Finch Hollingworth und William Balston, die das Whatman-Wasserzeichen des Göttinger Blattes verwendeten, vgl. Shorter 1957, S. 268 sowie S. 381, Fig. 203.
Angabe des Auktionskatalog Bassenge 1978, Nr. 3718 als „früher Druck“ somit

fragwürdig und höchstens auf die Farbdrucke beziehbar. Göttinger Blatt möglicherweise dritter Farbdruck, vgl. handschriftlicher Vermerk „3." auf der Rückseite des Blattes.

[331] Die Lebensdaten Richard Earloms sind nie ganz geklärt worden. Vgl. Wessely 1886, S. III.

[332] Eine genaue Einordnung der in *A Portrait of Hounds* abgebildeten Hunderassen kann an dieser Stelle nicht gegeben werden.

[333] Die Grafik ist im Werkverzeichnis Earloms von Wessely verzeichnet als Nummer 140. Wessely 1886, S. 55.

[334] Zu Geschichte und Bestand der Walpole-Collection in Houghton Hall siehe Gullström 2013

[335] Im British Museum befindet sich ein Abzug der Grafik, der mit einer Beischrift versehen ist, welche diese Annahme erhärtet und zudem weitere Informationen über das Blatt liefert. Sie lautet wie folgt:
„Wootton Pinxit / Porträts of Hounds. / In the Hunting Hall at Houghton. / Published Sep. 29th 1780 by John Boydell Engraver in Cheapside, London / Rich[ar]d Earlom Sculpsit". Vgl. British Museum Collection Database,
http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1623854&partId=1&searchText=richard+earlom++Hounds&page=1 [letzter Zugriff: 10.03.2014].
Das Wappen der Walpole-Familie ist hier zentral in die Inschrift integriert. Jedoch ist fraglich, ob sich das Gemälde wirklich in der Hunting Hall im Erdgeschoss Houghons befand, denn ein Katalog der Walpoleschen Sammlung von 1747 verzeichnet in diesem Raum ein anderes Gemälde Woottons. Walpole 1747, S. 42.

[336] Robert Walpoles Sohn Horace verfasste 1741 einen Katalog der Walpole-Sammlung in dessen Vorwort er folgende Ruhmesworte findet: *„There are not a great many Collections left in Italy more worth seeing than this at Houghton: In the preservation of the Pictures, it certainly excels most of them."* Dies als reinen Elog eines stolzen Sammlersohns abzutun, ist aufgrund der herausragenden Qualität der Sammlung Robert Walpoles verfehlt. Sie kann immerhin mit Werken Rubens', van Dycks, Rosas oder Velázquez' aufwarten. Zudem war der kunstsinnige Horace Walpole, als er den Katalog verfasste, gerade von seiner Grand Tour zurückgekehrt und hatte die italienischen Sammlungen (beispielsweise im Palazzo Borghese), die er hier als Vergleich heranzieht, selbst besucht. Walpole 1747, S. IX.

[337] Moore 2002, S. 6.

[338] Zu Wootton vgl. Thieme/Becker 1907-1950, Bd. 36, 1947, S. 252; Deuchar 1996, S. 375-377.

[339] Moore 2002, S. 3.

[340] Der Verbleib des originalen Gemäldes Woottons ist unbekannt.

[341] Diese wurden 1779 anlässlich des Verkaufes der Sammlung neu herausgegeben.

[342] Der Einsatz von Mischtechnik ist für viele Werke Earloms verbürgt; er fertigte häufig eine Umrisszeichnung eines Bildes in Radierung an, die er durch Mezzotinto weiter ausarbeitete. Wessely 1886, S. V. Wessely schreibt fälschlicherweise, dass es sich bei der Göttinger Grafik um eine Aquatinta handeln soll. Wessely 1886, S. 55.

[343] Die Lebensdaten Richard Earloms sind nie ganz geklärt worden. Vgl. Wessely 1886, S. III.

[344] Bildunterschrift: „*Snyders & Long John Pinxerunt. / Joseph Farington delint / Size of the picture, F6, I10 by F11, I2 in Length / John Boydell excudit 1775 / A Fruit Market. / In the Gallery at Houghton. / published March 25th 1775 by John Boydell Engraver, in Cheapside London / Rich[ar]d Earlom Sculpsit*“. In der Mitte der Bildunterschrift ist das Wappen der Familie Walpole zu sehen.

[345] Die Kopfbedeckung, die die Frau trägt, besteht aus einer runden, flachen Mütze, aus der mittig ein Stab mit einer Bommel am Ende herausragt. Um welche Art der Kopfbedeckung es sich handelt und ob der für heutige Augen irritierend anmutende Stab rein modischen oder aber funktionalen Zwecken diente, konnte nicht ermittelt werden.

[346] Die Grafik ist im Werkverzeichnis Earloms von Wessely verzeichnet als Nummer 110. Wessely 1886, S. 44.

[347] Frans Snyders lernte unter Pieter Bruegel d. J. und pflegte enge Kontakte mit anderen flämischen Barockmalern. Besonders hervorzuheben ist Snyders‘ frequente Zusammenarbeit mit Peter Paul Rubens, in dessen Gemälden Snyders oftmals für die Ausführung von Früchten und Pflanzen verantwortlich war. Vgl. Z.v.M. 1914, S. 190. Zu Long John, der in der Bildunterschrift der Grafik Earloms als Miturheber des Gemäldes benannt wird, ist nichts bekannt. Anzunehmen ist jedoch, dass es sich um einen Künstler aus der Rubens-Werkstatt gehandelt haben könnte, da diese in den Werken Snyders‘ häufig für die Ausarbeitung von Personen zuständig waren. An den menschlichen Figuren in den Marktdarstellungen Snyders‘ haben insgesamt wahrscheinlich vier Künstler aus der Werkstadt Rubens‘ mitgearbeitet. Vgl. Duckelskaya/Moore 2002, S. 236.

[348] Die vier Genregemälde sind zwischen 1618 und 1621 entstanden und weisen verschiedene allegorische Sinnebenen auf. So wurden sie im 18. und 19. Jahrhundert nachweislich als Allegorien der vier Elemente verstanden. Aber auch Anspielungen auf die fünf Sinne lassen sich entdecken. Beispielsweise visualisiert die tastend einen Pfirsich prüfende Dame in *A Fruit Market* das Gefühl; der Affe kann als traditionelles Sinnbild für den Geschmack gesehen werden. Zu den vier Marktdarstellungen Snyders‘ vgl. Duckelskaya/Moore 2002, S. 234-239.

[349] Sir Robert Walpole (1676-1745), der erste Premierminister Großbritanniens, trug eine von seinen Zeitgenossen gerühmte Gemäldegalerie zusammen, die unter anderem mit Werken von Rubens, van Dyck und Poussin aufwarten konnte. Für den Verkauf der Sammlung ist sein Sohn Horatio Walpole (1717-1797) verantwortlich.

[350] Dort befndet es sich noch heute. Das Gemälde ist in Öl auf Leinwand gemalt und 206 x 346 cm groß.

[351] Popham 1914, S. 283.

[352] Zu Cipriani vgl. Bernath 1912, S. 9 f.

[353] Zu Earlom siehe Wessely 1886; Popham 1914: S. 282-284; Miller 1996, S. 505 f.; Feurer 2002, S. 495 f.

[354] Zu Farington vgl. Fiorillo 1798-1808, Bd. 5., 1808, S.707-709; Thieme/Becker 1907-1950, Bd. 11, o.J., S. 274.

[355] Smith war künstlerisch Autodidakt, nichtsdestotrotz gelang es ihm, zu einem der gefragtesten Mezzotinto- und Punktierstichkünstler des 18. Jahrhundert aufzusteigen. Neben seiner eigenen künstlerischen Tätigkeit war er auch als Verleger von Druckgrafik erfolgreich. Bedeutende Künstler, wie etwa William Ward, verdingten sich zeitweise als Gehilfen Smiths. Zur allgemeinen Biografie John Raphael Smiths vgl. D’Oench 1999; Hind 1911.

[356] Zu George Engleheart vgl. B.C.K. 1914, S. 552 f.; Hunnisett 1996, S. 378; G.B. 2002, S. 92 f.

[357] Beschriftung: *„Painted by G. Engleheart. Engraved by J.R. Smith Mezzotinto Engraver to His Royal Highness the Prince of Wales. Mrs; Mills. London publishd Dec, 18th; 1786: by J. R Smith No 31 King Street Covent Garden"*.

[358] Diese befinden sich am schwarzen Kragen der dargestellten Dame sowie in den gelben Punkten am Sofa, auf dem sie sitzt.

[359] Es war ein besonderes Anliegen der englischen Reproduktionsgrafik des 18. Jahrhunderts, Bildwerke auch in ihrer Materialästhetik getreu wiederzugeben. U. a. bedingte dies auch den Erfolg der Mezzotinto in dieser Periode, da sie besonders geeignet erschien, die spezifischen malerischen Qualitäten der englischen akademischen Malerei zu evozieren. D'Oench 1999, S. 8 f.

[360] Highfill/Burnim/Langhans 1993, S. 176.

[361] D'Oench 1999, S. 107.

[362] Die Bildnisse der *Mrs. Mills* und der *Almeria* sind annähernd zur gleichen Zeit entstanden und etwa gleich groß. Sie haben zudem die gedruckte dunkle Rahmung, wie auch den gewählten Bildausschnitt gemeinsam. D'Oench 1999, S. 225.

[363] Highfill/Burnim/Langhans 1993, S. 176.

[364] Vgl. Highfill/Burnim/Langhans 1993, S. 176.

[365] Bildunterschrift: *„Painted by W. Peters R.A. Engraved by J. R. Smith"*.

[366] D'Oench 1999: S. X.

[367] D'Oench 1999: S. 32.

[368] Zu Peters vgl. Walch 1996, S. 547 f; Thieme-Becker 1907-1950, Bd. 26, 1932, S. 481; Walch o.J.

[369] Walch o.J.

[370] *Love in her Eye sits playing* scheint eine der prominentesten Grafiken Smiths gewesen zu sein. Sie findet sich in zahlreichen weiteren Sammlungen und wird auch in der Literatur häufig reproduziert. Vgl. etwa D'Oench 1999, S. 32; Ausst.-Kat. New York 2002, S. 48; Holme 1910, S. LXXI.

[371] Beschriftung: *„Painted by the Rev. Mr. Peters R. A. Engrav'd by J. R. Smith Mezzotinto Engraver to His Royal Highness the Prince of Wales"*. Die Grafik ist u. a. in Holme 1910, S. LXIX reproduziert.

[372] Es lassen sich deutliche inhaltliche und kompositorische Vergleichspunkte zu einer Fortune-Teller-Komposition von Joshua Reynolds feststellen.

[373] Zu Peters vgl. Walch 1996, S. 547f.; Thieme-Becker 1907-1950, Bd. 26, 1932, S. 481.

[374] D'Oench 1999, S. 224.

[375] Smith 1798, S. 5 (Eintrag 136).

[376] Zu *The Gamesters* vgl. D'Oench 1999, S. 224.

[377] Sie ist nur noch in einem Nachstich von John Peter Simon aus dem Jahr 1786 überliefert. Vgl. D'Oench 1999, S. 113.

[378] D'Oench 1999, S. 1.

[379] Auktionskatalog Bassenge 1978, S. 143.

[380] Die Bildunterschrift besteht aus dem Namen *„Lady Musgrave"* und einem weiteren, leider unleserlichen Wort. Sie ist entweder auf das ausgehende 18., wahrscheinlicher aber auf das frühe 19. Jahrhundert zu datieren und in einer Mischung aus deutscher und lateinischer Schrifttype abgefasst. Dank für die Datierung gebührt Prof. Dr. Manfred

Jakubowski-Tiessen. Die Datierung erfolgte in einer mündlichen Aussage vom 22.1.2014.

[381] Zu Peters vgl. Walch 1996: S. 547f.; Thieme-Becker 1907-1950, Bd. 26, 1932, S. 481.

[382] Zu Sir William Musgrave vgl. Griffith 1992.

[383] Vgl. Prinz/Middeldorf 1971, S. 51.

[384] In Fiorillo 1784 ff. ist vermerkt: *„Lasinis Pitture del campo Santo di Pisa.“*.

[385] Ein Bildnis von Edouard-Dagoty befindet sich ebenfalls in der Grafikserie. Hierbei handelt es sich jedoch nicht um die Abbildung eines Selbstbildnisses, sondern um eine Invention Lasinios. Siehe hierzu Wax 1990, S. 88 und 164.

[386] Vgl. Lloyd 1996, S. 810 f.

[387] Der untere Bildrand mit der Inschrift *„Lasionio sc[olpi] Salvador Rosa Labrelis imp[resse]“* verweist auf den Stecher Lasinio und auch auf Labrelis, den Drucker. Das Blatt trägt ein angeschnittenes Wasserzeichen.

[388] Vgl. Voss 1928, S. 1.

[389] Vgl. Berti 1979, S. 978.

[390] Vgl. Prinz/Middeldorf 1971, S. 51.

[391] Vgl. Thieme/Becker 1907-1950, Bd. 22, 1928, S. 404 sowie Singer 1918, S. 64 f. In seinem Aufsatz gibt Singer zudem an, dass nicht alle Drucke der Künstlerselbstbildnisse Bildunterschriften enthalten und mehrere der Vierfarbendrucke nachträglich mit der Hand überarbeitet wurden.

[392] Vgl. Piazza 2004, S. 803. Im Besitz des British Museum in London befindet sich seit 1879 eine weitere Folge mit 245 Bildnissen, die ebenfalls in drei Bänden gebunden ist. Vgl. Singer 1918, S. 64.
In vier Bänden erschien außerdem zwischen 1818 und 1838 das Werk „Reale Galleria di Firenze illustrata“, in welchem die Selbstbildnisse in Umriss-Stichen abgebildet wurden. An der Edition waren neben Lasinio und seinem Sohn auch weitere Künstler beteiligt. Vgl. Prinz/Middeldorf 1971, S. 51.

[393] Vgl. Brockhaus 1997, S. 123. Weiterführende Literatur siehe Lilien 1985.

[394] Der untere Bildrand trägt die Inschrift: *„Lasinio sc[olpi] Luca Giordano Labrelis imp[resse]“*.

[395] Etwa ein Jahrhundert später, 1768, wurde ein weiteres Selbstporträt des Künstlers für die florentinische Selbstbildnis-Sammlung erworben.

[396] Vgl. A.C. 1990, Nr. 20 sowie Daprà 2007, S. 420.

[397] Der untere Bildrand trägt die Inschrift: *„Lasinio sc[olpi] Carlo le Brun Labrelis imp[resse]“*. Das Blatt trägt ein angeschnittenes Wasserzeichen.

[398] Vgl. C.C. 1990, Nr. 15 sowie Thieme/Becker 1907-1950, Bd. 22, 1928, S. 511.

[399] Vgl. Thieme/Becker 1907-1950, Bd. 22, 1928, S. 510.

[400] Vgl. C.C. 1990, Nr. 15.

[401] Ebd.

[402] Der untere Bildrand trägt die Inschrift: *„Lasinio scolpi Pietro Paolo Rubens Labrelis impresse“*.

[403] Vgl. Langedijk 1992, S. 161.

[404] Vgl. Berti/Petrioli/Tofani/Caneva 1993, S. 210.

[405] Vgl. Langedijk 1992, S. 161.

[406] Vgl. Döring 1997, S. 12.

[407] Vgl. Langedijk 1992, S. 156 f.

[408] Ebd., S. 155.
[409] Arndt 1994, S. 47.
[410] Inventar Druckgraphik seit 1945, S. 52, Inv. Nr. 1973/11.
[411] Arndt 1994, S. 47 f.
[412] Thieme/Becker 1907-1950, Bd. 25, 1931, S. 574.
[413] Arndt 1994, S. 47f, Kat. Nr. 36. Die beiden Skizzen befinden sich in dem Skizzenbuch VIII.8, S.35, 37 (Kunstsammlung der Universität Göttingen).
[414] Vergleich mit u. a. Franz Krüger, *König Friedrich Wilhelm III. von Preußen*, 1836, (Kluxen 1989, Abb. 37). Krüger orientiert sich wiederum an Sir Thomas Lawrence Herrscherporträt Friedrich Wilhelms III. (Kluxen 1989, S. 114 und vgl. auch Abb. 38).
[415] Arndt 1994, S. 48.
[416] Kunstsammlung der Universität Göttingen, Inv. Nr. H 1993/23.
[417] Arndt 1994, S. 47 f., Abb. 36.
[418] Thieme/Becker 1907-1950, Bd. 25, 1931, S. 591; Singer/Müller 1920-1922, Bd. 3, 1920, S. 334.
[419] Nagler 1924, Bd. 11, S. 446.
[420] Nagler 1924, Bd. 11, S. 446.
[421] Baron von Mirbach 2006, S. 82; Glaser 1923, S. 158.
[422] Nagler 1924, Bd. 11, S. 446; Singer/Müller 1920-1922, Bd. 3, 1920, S. 334.
[423] Niemeyer 1987, S. 44.
[424] Niemeyer 1987, S. 57.
[425] Für den Hinweis danke ich Herrn PD Dr. Christian Scholl.
[426] Inventar Druckgraphik seit 1945, S. 52, Inv. Nr. 1973/12.
[427] In den einschlägigen Lexika Nagler 1924, Thieme/Becker 1907-1950 und Singer/Müller 1920-1922 sind keine Einträge verzeichnet.
[428] Laut Liste der Stecher des Kupferstichkabinetts der Kunstsammlung der Veste Coburg 2013. Diese Angabe wird vermutlich anhand seiner beiden Stahlstiche *Lucia von Lammermoor. (Brautschmückung)* und *Armes verlassenes Weib* erfolgt sein. Beide im Besitz der Kunstsammlung Veste Coburg. Für die Hilfe danke ich Frau Gaßmann und dem Kupferstichkabinett der Kunstsammlung der Veste Coburg.
[429] Max Schwindt, *Tilly am Vorabend der Schlacht bei Leipzig 1631*, kolorierte Radierung nach Georg Conräder, 1867 (Auktionshaus Kiefer o.J.).
[430] Auktionshaus Neumann 2013 bezieht sich auf einen weiteren Abzug, der nicht Teil der Universitätssammlung ist.
[431] Heinrich Prinz von Hannover 2009: Georg V. (1819-1878) König von Hannover 1851-1866, http://www.welfen.de/georgv.htm [letzter Zugriff: 24.02.2014].
[432] Vergleich mit den Porträts: Theodor Sockl (1815-1861), *Kaiser Franz Joseph*, 1851, Sibiu, Brukenthal Museum, Nr. 1365; Miklós Barabás (1810-1898), Porträt *von Kaiser Franz Joseph I.*, 1853; Franz Xaver Winterhalter (1805-1873), *Franz Joseph I.*, 1865.
[433] Louis Blanc, *Ernst August*, um 1840 (Heinrich Prinz von Hannover 2009: Ernst August (1771-1851) König von Hannover 1837-1851, http://www.welfen.de/ernst3.htm [letzter Zugriff: 24.02.2014].
[434] Folgende monografische Literatur zu Klinger wurde dabei konsultiert: Amsler/Ruthardt 1898; Meissner 1899; Kühn 1907; Ausst.-Kat. Berlin 1909; Singer 1909; Kirstein 1918; Heyne 1921; Singer 1924; Heyne 1925; Schmid 1926; Ausst.-Kat. Leipzig 1937; Biermann 1938; Plietzsch 1943; Hübschner 1969; Ausst.-Kat. Bremen 1970;

Ausst.-Kat Leipzig 1970; Ausst.-Kat. Bremen/Oldenburg 1975; Dückers 1976; Ausst.-Kat. Hildesheim 1984; Michalski 1986; Ausst.-Kat. Tokyo 1988; Garton 1993; Ausst.-Kat. Leipzig 1995; Ausst.-Kat. München 1996; Drude 2005; Schmidt/Stoschek 2012; Abgesehen vom Werkverzeichnis Singers und dem Ausst.-Kat. Hildesheim 1984, wo ein Blatt des letzten Zustandes aus der Kunsthalle Bremen gezeigt wurde, fand Klingers „*Weiblicher Akt*" in Schabkunst keinen Niederschlag in die Literatur zu Klinger. Das Museum der Moderne in Salzburg besitzt ebenfalls ein Exemplar. Es wurde 2008 in der Ausstellung „*Sound of Art*" gezeigt, Ausst.-Kat. Salzburg 2008, S. 200.

435 Singer 1909, S. 107. Das Blatt erhielt die Nummer 271. Im Folgenden wird das Werkverzeichnis mit Singer und der entsprechenden Nummerierung zitiert.

436 Klinger kombinierte in vielen seiner Blätter unterschiedlichste grafische Techniken miteinander und nutzte die jeweiligen Spezifika zumeist materialadäquat aus. Hierzu s. Drude 2005, S. 86-121.

437 Klinger reizt das Spezifikum der Schabmanier voll aus: das Inkarnat gewinnt für den Betrachter durch die samtige Charakterisierung nahezu an physischer Realität.

438 Singer 1909, S. 107, I/III.

439 Singer 1909, S. 107, II/III. Das Werkverzeichnis erwähnt jeweils weitere Exemplare in Bremen, Breslau, Dresden und Leipzig. Letzteres von Klinger *„M. Klinger/3.4.91. 2. Dr."* bezeichnet. Ein weiteres unbezeichnetes Exemplar existiert in den Staatlichen Graphischen Sammlungen München (univentarisisert).

440 Singer erwähnt einzig, dass er *„gut ein Dutzend"* Exemplare des zweiten Zustandes gesichtet hätte.

441 Vgl. Auktionskatalog Gutekunst & Klipstein 1934, S. 23. Die entscheidende Mehrinformation liefert die Versteigerung einer grafischen Kollektion des Sammlers Hans Steinwachs, der laut Katalog *„ein fast vollständiges Werk von Max Klinger in hervorragenden Zustands- und Probedrucken"* besaß. Unter Los Nr. 342 stehen folgende Angaben: *„Weiblicher Akt in Schabkunst. S. 271 II (v. III). Der seltene in ca. 20 Abdrucken bekannte zweite Zust., vor der Vereinsgabe des ‚Deutschen Kunstvereins', auf weißem Kunstdruckpapier, mit 14 resp. 18 cm Papierrand."*

442 Aukt.-Kat. Bern 1934, S. 23.

443 Vgl. Auktionskatalog Beyer & Sohn 1913, S. 65. 1913 wurde ein *„nahezu vollständiges Werk von Max Klinger"* vom Auktionshaus P. H. Beyer & Sohn versteigert. Beschreibung zu Position 325 lautet: *„Weiblicher Akt in Schabkunst. fol. S.271 II. Hervorragend schöner Probedruck von sammetartiger Wirkung auf großem Japanpapier. In dieser Qualität außerordentlich selten."*

444 Da das Blatt in der Göttinger Universitätskunstsammlung eine gelbliche Färbung angenommen hat, könnte man annehmen, dass es auf chamoisfarbenem Bütten gedruckt wurde. Diese Annahme ist jedoch falsch, wie ein nicht langfristig dem Licht ausgesetztes, gut erhaltenes Blatt aus einer Privatsammlung zeigt.

445 Aukt.-Kat. Berlin 2013, Los 1060. Singer 1909, S. 107, III/III von Felsing links unter dem Plattenrand signiert. Dieses Exemplar wurde auch von Klinger signiert. Es existieren weitere Exemplare mit Gelegenheitssignaturen. Es ist unklar wie viele. Zwei weitere konnten ausgemacht werden: 1) Privatbesitz, aus dem Haushalt der Nachfahren des Architekten Albert Gessner und 2) Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, zusätzlich mit 26.01.1908 datiert, Inv. Nr. K 524.

446 Ausst.-Kat Berlin 1909, unpag. letzte Seite des Kataloges.

[447] Tagebucheintrag Klingers vom 21. Juli 1885 anlässlich seines Parisaufenthaltes, abgedruckt in Heyne 1925, S. 48f: *„Die jetzigen Darstellungen des Weiblichen in allen Künsten erfüllen nur den ‚herrlichsten Beruf', Gelegenheit zu machen. Sie sind der Triumph der Cocotterie. Das Weib ist Genußobjekt und nichts weiter, und nur die damit zusammenhängenden Seiten interessieren die Darsteller."* Ein prominentes Beispiel für diese Kultur stellt Alexandre Cabanel da, s. Ausst.-Kat Köln 2011. Zum damit verbundenen Verhältnis Nacktheit-Mensch schreibt Klinger in seinem Manifest *Malerei und Zeichnung* im Jahre 1891 folgendes, wiederaufgelegt in Klinger 1899, S. 52ff: *„Das Studium und die Darstellung des Nackten sind das A und O jeden Stils. Wir sehen in jedem aufstrebenden Stil die strengste, aufrichtigste Behandlung und Darstellung des Nackten, das der Zerfall mit Zierrat, mit Nebenwerken und Effekten überwuchern lässt. [...] Allegorien, Kostüme, Fahnen, Helme und Waffen, die so lächerlich anspruchsvolle und doch so leere historische und archäologische Treue, an die wir bis zur Naivität glauben, verschwemmen jede gesunde Darstellung von dem, was doch den Kernpunkt aller Menschen ausmacht: den Menschen. Und hier ist die Frage, ob die Prüderie die Schneiderei, oder diese jene grossgezogen hat. [...] Betrachten wir die Werke der besten Meister, so finden wir, besonders bei der Antike, schlagende Beweise für das Gesagte. Sie waren Meister des Gewandes, weil sie Meister der Körperformen waren. [...& Wie tragen sie nun dieses Gewand? Es lässt absichtlich den ganzen Torso unbedeckt. [...] zeigt frei die ganze Körperschönheit."* Erste Reaktion auf allegoriserte Nacktheit der Salonmaler übte Courbet mit seinem Werk Ursprung der Welt, welches auf solche Momente gänzlich verzichtet, s. Metken 1997. Nichtsdestotrotz hob er die Reduzierung auf das Geschlechtliche nicht auf sondern forcierte sie.

[448] Danken möchte ich Frau Dr. Renate Hartleb, Leipzig, für das anregende Gespräch. Zur Entstehungszeit des Blattes 1891 hatte Klinger mit zwei Frauen engeren Kontakt gehabt: seiner Geliebten T. und Cornelia Paczka-Wagner. Letztere war 1891 schon verheiratet und es ist ungewiss, ob sie ihm jemals nackt Modell stand (zur Beziehung Klingers zu Paczka-Wagner siehe Hartleb 2012, S. 34-51.)

[449] Besonderen Dank möchte ich meinem Vater ausdrücken, der mir die Reise nach München finanziert hat, sowie Herrn Dr. Kurt Zeitler von der Staatlichen Grafischen Sammlung München (SGSM) für das äußerst anregende, die verschiedenen Zustände des Blattes thematisierende Gespräch. Um Verwirrungen zu vermeiden, sei angemerkt, dass das zu behandelnde Blatt unter vier Bezeichnungen in der Literatur geführt wird: *„große Polinnen"*, *„Polinnen"*, *„Zwei Rübenarbeiterinnen, groß"* und schlicht *„Rübenarbeiterinnen"*. Folgende Veröffentlichungen beschäftigen sich ausschließlich mit Kalckreuth: Troll 1910; Ausst.-Kat. Berlin 1929; Lichtwark 1957; Brachert 1958; Kalckreuth 1967; Ausst.-Kat. Hamburg 2005.

[450] Brachert schrieb zwei umfangreiche Bände zu Kalckreuth. Der erste ist biografischer Natur, wohingegen zweiter ein Werkverzeichnis umfasst. Die im Folgenden benutzten Werknummerierungen wurden letzterem entnommen. Insgesamt konnten 143 druckgrafische Positionen aufgezählt werden, von denen in sieben (Brachert I, 2 (1899); I, 10 (undatiert, wahrscheinlich, 1903); I, 27 (1899); III, 12 (wohl 1903/spätestens 1904); IV, 16 (undatiert, Vorstudie vor 1900); IV, 27 (zwischen 1901 und 1906); VII, 2 (undatiert, vermutlich in Karlsruhe 1895 bis 1899 entstanden)) die Schabkunst entweder rein oder in Kombination mit anderen Techniken Verwendung fand. Eine qualitative Aussage über die *„Rübenarbeiterinnen"* im Kontext kalckreuthscher Schwarzkunstblätter konnte mangels fehlenden Bildmaterials nicht unternommen werden. Zur Mezzotinto bei Kalckreuth siehe Brachert 1958, Bd. 1, S. 154 f.

---

[451] Singer 1922, S. 170: *„Drei der besten Sachen, die man sich von ihm zulegen kann, sind noch die Schabkunstblätter ‚Straße in Waldenburg bei Nacht', die großen ‚Polinnen', zwei Feldarbeiterinnen beim Graben – und das Neujahrsblatt ‚Blick auf Stuttgart bei Nacht'."* Dieses Buch ist kein Werkkatalog aller weltweit entstandenen druckgrafischen Arbeiten, sondern versteht sich als Einführung in die moderne internationale Druckgrafik, exemplifiziert anhand von Künstlermonografien und der Nennung wichtiger Werke.

[452] Brachert hinterlegte zwei Zustände, ohne anhand eines Bildes oder Textes näher zu präzisieren, unter der Nummer III, 12 mit dem Titel „*Zwei Rübenarbeiterinnen, groß*" und *Polinnen*. Die Vereinsgabe für den Deutschen Kunstverein wurde nicht angeführt. Zudem gab Brachert die Zustände erwähnende Literatur an: Grafische Künste 27, 1904, Anhang S. 45 und Kunst für alle 18, S. 263. Eine Überprüfung dieser förderte keinen Verweis auf das Schabkunstblatt zu Tage.

[453] „*Rübenarbeiterinnen*", Privatbesitz, abgebildet in Ausst.-Kat. Mainz 2009, S. 80. Die wenigsten Grafiken wurden von Kalckreuth datiert, ebenso diese. Der Katalog führt als Entstehungsjahr 1903 an, ohne näher zu begründen. Ein weiteres Exemplar des Zustandes befindet sich in der Staatlichen Grafischen Sammlung München (SGSM), Inv. Nr.: 202153 unter dem Titel „*Polinnen*" firmierend. Laut dem Inventarbuch Vol. XIV, gelangte das Blatt schon zu Lebzeiten Kalckreuths, am 22. März 1905 als Schenkung eines Stuttgarter Sammlers im Museumsbesitz, so dass es plausibel erscheint, den genannten Titel als vom Künstler gegeben zu erachten.

[454] Vgl. Brachert 1958, Bd. 3, 11. Das erste Werk ist: „*Zwei Rübenarbeiterinnen, klein*", Radierung, um 1897, Staatlichen Grafischen Sammlung München (SGSM), Inv. Nr.: 1918:20. Brachert datierte das Blatt wohl in die 2. Hälfte der 1890er Jahre. Ein handschriftlicher Vermerk auf dem vom Museum angebrachten Passepartout gibt „*um 1897*" an. Dieser Datierung ist zu trauen, da das Blatt 1918, zu Lebzeiten Kalckreuths, aus Staatsmitteln erworben wurde, wie dem Inventarbuch der SGSM (Inventar der Kunstblätter K 1916-1920) zu entnehmen ist; (nicht bei Brachert).
Das zweite Werk ist: „*Grabende Bäuerinnen*", 1898-1900, Kohle, Besitz Christine von Kalckreuth, München (Stand 1967), abgebildet in Kalckreuth 1967, S. 324. Sowohl Brachert als auch Christine von Kalckreuth betrachten die Zeichnung als Vorstudie für das Schabblatt. Obwohl die formale Kongruenz sich evident manifestiert und somit eine Bezugnahme plausibel erscheint, halte ich es für problematisch, die Kohlearbeit als Vorstudie zu kategorisieren. Kalckreuth war mit den Motiven Millets vertraut, die er oft leicht variierend in seinem eigenem Werk einbaute, was dafür spricht, dass er im Nachahmen von Millet versiert gewesen sein muss. Somit hätte Kalckreuth keiner präparatorischen Arbeit als Hilfsmittel bedurft. In Anbetracht dieser Sachlage wäre es richtig, von „*Grabende Bäuerinnen*" als Vorlage für eine druckgrafische Neuinterpretation zu sprechen.

[455] Siehe Inv. Nr. 202153 der Staatlichen Grafischen Sammlung München (SGSM); Aukt.-Kat. Hamburg 1930, unpaginiert, Los 346: „*Rübenarbeiterinnen, Original-Radierung auf starkem Bütten, (es existieren nur 20 dunkle Drucke)*". Die explizite Präzisierung der Auflage durch das Adjektiv „*dunkle*" impliziert konsequenterweise helle Versionen, ansonsten wäre die Konkretisierung redundant gewesen. Die Technik wurde falsch angegeben. Ebenso beim unter der Nr. 345 angebotenem Mezzozotinto „*Ninnenei*" und „*Muhme*".

[456] „*Rübenarbeiterinnen*“, undatiert, links unten in Blei „*Kalckreuth d. J.*“ signiert, Platte: ca. 178 x 230 mm (Blatt, unregelmäßig geschöpfte Bütten): 316 x 445 mm, SGSM, Inv. Nr.: 258189.

[457] Kalckreuth 1967, S. 254. Der Sohn Johannes schildert in den Erinnerungen an seinen Vater folgende Episode aus der Zeit 1895-1899: „*Nebenbei war er ein rabiater Photograf, und zwar ein durchaus impressionistischer. Er photografierte mit Vorliebe für das Licht (was auch für seine Malerei typisch war) – in den neunziger Jahren ein Wagnis. [...] Die Negative harrten in Holzrahmen der Entwicklung, verstreut auf den Stufen des sonnigen Altans, und wurden dann, da es im Hause keine Wasserleitung gab, im Viehtrog auf dem Hof gewässert.*“

[458] Ein weiteres Exemplar der Jahresgabe befindet sich in der Staatlichen Grafischen Sammlung München (SGSM), Inv. Nr.: 258188. Wie für die Ausgaben des Deutschen Kunstvereins üblich, wurde sie im Typendruck links unten mit dem Künstlernamen und Titel (hier: *Rübenarbeiterinnen*) sowie dem Kürzel D. K. V. versehen.

[459] Brief Lichtwarks an Kalckreuth vom 20.1.04, abgedruckt in Schellenberg 1957, S. 109-11.

[460] Ausst.-Kat 1904, S, 44. Unter der Katalognummer 231 ist „*Polinnen*“ aufgeführt. Hierbei handelt es sich um ein Blatt der ersten zwei Zustände. Da der Titel des dritten Zustandes im Papier imprägniert wurde und somit offensichtlich bekannt, wäre es unvernünftig gewesen, in der Ausstellung eine abweichende Bezeichnung zu verwenden. Ferner ist es notwendig zu ergänzen, dass fälschlicherweise als grafische Technik Radierung und nicht Schabkunst angegeben wurde, was ebenfalls bei dem mitausgestellten Schabkunstblatt „*Ninnenei*“ und „*Muhme*“ der Fall gewesen ist.

[461] Abgebildet in Meyer 2009, S. 65.

[462] Ebd., S.68.

[463] Ausst.-Kat. Weimar 2010, S. 165 f.

[464] Ebd., S. 89.

[465] Erste, von Millet inspirierten Gemälde – alle abgebildet in Ausst.-Kat. Hamburg 2005 – sind: „*Ährenleserin*“, 1888, Wallraff-Richartz-Museum – Fondation Corboud, S. 18; „*Sommer*“, 1889/1890, Kunsthalle Bremen, S.18; „*Schnitter in Bergsulza*“, 1888, Kunstsammlungen Weimar, S.20.

[466] Die idealisierende Verklärung harter bäuerlicher Realität entspricht einer charakteristischen Geisteshaltung des 19. Jahrhunderts, die der allgemeinen kulturellen Umbruchsituation, der Industrialisierung, geschuldet war und mit Sehnsucht nach Ursprünglichkeit, ausgedrückt in der Einheit von Mensch und Natur, einherging. Vor allem in Millets Werken fand der kunstaffine Deutsche, vermittelt durch die heimische Kunst(kritik) geeignete Projektionsflächen, vgl. Meyer 2009, S. 75-77. Zur bauernromantischen Malerei im Allgemeinen, s. Uhde 1982.

[467] ADB 12 (1880), S. 388-389. Zu sammlungs- und wissenschaftsgeschichtlichen Aspekten und der naturwissenschaftlichen Einordnung des Fossils: Reich 2012.

[468] Hiemer 1724.

[469] Hiemer formuliert seine Einschätzung des Fundes in jenem Brief, den er an Scheuchzer schickte und in seiner Publikation abdruckte: Hiemer 1724, S. 11 ff.

[470] Posidonien-Schiefer, 96 x 116 cm, Geowissenschaftliches Museum, Göttingen, Inv.-Nr. GZG.HST. 4999.

[471] Rumphius 1705. Hiemer erwähnt Rumphius nach seiner eigenen Beschreibung des Fossils ausführlich: Hiemer 1724, S. 13 ff.

[472] Hiemer 1724, S. 12 erwähnt in seinem dort abgedruckten Brief an Scheuchzer die diesem zugesandte *delineationem* des Fossils. In dem ebenfalls bei Hiemer 1724, S. 12-19 abgedruckten Antwortbrief Scheuchzers bedankt sich dieser ...*cuius iconem affabre confectam mih comunicare dignatus es* … (Hiemer 1724, S. 18). Hiemer hatte das Schabkunstblatt also bereits für den Briefversand anfertigen lassen.

[473] Scheuchzer 1709.

[474] Dies formuliert Hiemer ausführlich als *Hypothesis*, vgl. Hiemer 1724, S. 27 ff.

[475] Thieme/Becker 1907-1950, Bd. 31, 1937, S. 592.

Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen: Sig. 8 MIN III, 6988; 8 MIN I, 1506:7,1

[477] Reich 2014.

[478] Reich 2014, S. 8.

[479] Vgl. Reich 2012, S. 157-159.

[480] Ausst.-Kat. Göttingen 2012, S. 282 f.

[481] Zu Tobias Mayer und seinen wissenschaftlichen Verdiensten: Folkerts 1990, S. 528-530; Ausst.-Kat. Esslingen 1986; Wepster 2010.

[482] Oestmann/Lühning 2011.

[483] Mayer 1763.

[484] Mayer 1767.

„Die Englische Manier –
Mezzotinto als Medium druckgrafischer Reproduktion und Innovation"

Katalog zur Ausstellung in der Göttinger Universitätskunstsammlung
27. April 2014 – 01. März 2015

Auditorium
Weender Landstraße 2
37073 Göttingen

Konzept und Leitung: Anne-Katrin Sors

Für die Mitarbeit danken wir den Praktikantinnen und Hilfskräften:

Clara Blomeyer
Isabelle Demian
Julia Diekmann
Rieke Dobslaw
Sonja Friedrichs
Antje Habkus
Jacqueline Hartwig
Talia Heims
Adriana Martins Mota
Evelyn Nabialkowski
Isabelle Rousselet
Verena Suchy
Anna Luisa Walter
Jasmin Wojcitzki

Die Schabkunst, aufgrund ihrer besonderen Blüte im englischen 18. Jahrhundert zur Zeit der Personalunion hannoverscher Herzogs- und britischer Königswürde auch „Englische Manier" genannt, ist die erste grafische Technik, in der über Linie und Schraffur hinaus flächige Tonwerte und Tonwertabstufungen geschaffen werden konnten. Malerische Werte ließen sich erzeugen und malerische Werke nachbilden. Anders als in den liniengebundenen Techniken des Kupferstichs und der Radierung ermöglichten mechanische Aufrauhung und deren dosierte Glättung Töne von samtigem Schwarz bis zu reinem Weiß. Erfindung und Perfektionierung, Nutzung und Verbreitung, Traditionsbildung und Experimentalpotential dieser druckgrafischen Technik können anhand der Schabkunstwerke der Grafischen Sammlung der Universität Göttingen und einiger Leihgaben vorgeführt werden: 105 Werke demonstrieren erste Experimente deutscher und niederländischer Laien und Künstler, technische Perfektionierungen in den druckgrafischen Zentren Augsburg und Nürnberg, Adaptionen in Frankreich und Italien, Verselbständigung des Mediums in England und experimentelle Verwendung als künstlerisches Ausdrucksmittel in der deutschen Frühmoderne. Funktionsgebundene Nutzung als Medium der Gemäldereproduktion und lebensnahen Bildniskunst, und erstmals als Naturnähe ermöglichendes Dokumentationsmittel in den frühneuzeitlichen Naturwissenschaften werden thematisiert.



ISBN: 978-3-86395-162-7

Universitätsverlag Göttingen